



من المسح العالمي

٢٤٩

بنات تراخيس

تأليف: سوفوكليس

ترجمة وتقديم: د. أحمد عثمان

مراجعة: د. محمد حمدي ابراهيم

أول يونيو ١٩٩٠

تصرعن
وزارة
الإعلام
الكويت



من المسرح العالمي

بنات تراخييس

تأليف : سوفو كلييس

ترجمة وتقديم : د. احمد عثمان

مراجعة : د. محمد حمدي ابراهيم

تصدر عن : وزارة الإعلام - الكويت

المقدمة

أولا : سوفوكليس وعصره

١ - سيرة سوفوكليس

ولد سوفوكليس في خريف عام ٤٩٧ * أوفى الشهور الواقعة بين نهاية هذا العام وبداية ٤٩٦ أى بعد ثمانية وعشرين عاما من مولد أيسخولوس . ولم يكن والد سوفوكليس أرسقراطيا ولكنه كان في عداد الأغنياء حيث امتلك الكثير من العبيد فاستغلهم في صناعات يدوية مختلفة . كانت الأسرة تقيم في حى كولونوس الواقع شمال غرب أثينا وعلى بعد ميل واحد منها . في هذه الضاحية الأتيكية قضى سوفوكليس صباه ، وظل الشاعر طول عمره يكن لكولونوس كل حب وتبجيل وحنين . وهذا أمر واضح في مسرحية «أوديب في كولونوس» آخر ما تمخضت عنه عبقرية هذا المؤلف الفذ حيث يقول (أبيات ٦٨٨ وما يليه) :

«كولونوس البيضاء حيث تغرد البلابل في مروجها الخضراء بين أشجار اللبلاب والأعنان وحيث تنوع أزهار النرجس والزعفران الذهبية وحيث تنبت ينابيع كيفيسوس وتتجول في أحضان المزارع»

وقد تلقى سوفوكليس منذ الصغر تعليما تقليديا متينا يقوم على أسس النظام التربوى الاغريقى القديم حيث تحتل الموسيقى والقص والألعاب البدنية المرتبة الأولى . وكان معلمه هو «لامبوس» أشهر عازفى الموسيقى آنذاك والذي كان يتبع أسلوبا موسيقيا عتيقا ووقورا على نقيض ما أستحدث فيما بعد من الأساليب الموسيقية اللينة والناعمة ذات الزخرف البراق . ومنذ بداية حياته الدراسية أبدى سوفوكليس استعدادا فائقا لاستيعاب كل الدروس وبز كل أقرانه . وكانت رشاقتة في الحركة ومهارته في الرقص ووسامته من المؤهلات الملموسة في شخصه حتى أنه اختير بعد هزيمة الفرس في ماراثون عام ٤٩٠ كواحد من أعضاء الجوقة التى تشرفت بأداء نشيد النصر (بايان) بل يقال

* كل التواريخ المذكورة في هذا الكتاب تعود الى ما قبل الميلاد الا اذا اشير الى غير ذلك .

أنه لعب دور رئيس الجوقة فعزف على القيثارة النغم المصاحب للنشيد ولم يتجاوز عمره آنذاك الثامنة بأى حال .

كان أيسخولوس يكبر سوفوكليس بحوالى ربع قرن أى أنه كان رجلا ناضجا حيث اشترك فى معركة ماراثون وكان سوفوكليس حينئذ لا يزال طفلا صغيرا يلعب فى مروج كولونوس . ويرد فى رواية تقليدية عن حياة سوفوكليس أنه تعلم التراجيديات على يد أيسخولوس . بيد أن أحدا لا يملك دليلا على وجود علاقة شخصية مباشرة بين الشاعرين ولا سيما فى السنين الأولى من حياة سوفوكليس . ومن ثم فالمرجح أن العبارة تشير الى التأثير العام الذى مارسه أيسخولوس على كل من لحقوه من شعراء التراجيديات وفى مقدمتهم سوفوكليس .

وفى عدا ذلك الذى سلف ذكره عن حياة سوفوكليس لا نعرف شيئا آخر عن هذه المرحلة وحتى ظهوره كمؤلف تراجيديات لأول مرة عام ٤٦٨ وكان آنذاك فى الثامنة والعشرين . فى مباريات هذا العام المسرحية عرض سوفوكليس أربع مسرحيات كالعادة المتبعة فى هذه المباريات أى الرباعية (tetralogia) مكونة من ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية فى نهايتها . وضمت هذه الرباعية مسرحية بعنوان « تريبتوليموس » (Triptolemos) أما أيسخولوس أحد المتسابقين فى مباريات هذا العام فقد كان فى قمة الشهرة . ويروى أن المباريات المسرحية أخذت طابعا خاصا فى ذلك العام إذ بلغ التحزب والتشيع الى هذا المؤلف أو ذاك حد الهرج والمرج فى صفوف المتفرجين . وكاد الموقف أن ينقلب إلى صراع عنيف مما دفع الحاكم أبسيفيون (Apsephion) الى أن يتخلى عن مبدأ اختيار الحكام بالقرعة ويأمر القادة العشرة وبينهم « كيمون » أن يتولوا هم المهمة كهيئة محكمين ، ولقد أعطوا فى النهاية سوفوكليس الجائزة الأولى . وربما تنطوى هذه الرواية على بعض المبالغات الأسطورية فيما يتصل بظروف الفوز الأول لسوفوكليس ولكن الشك لا يتطرق قط إلى حقيقة الفوز نفسه .

وعلى أى حال فإن فوز سوفوكليس بالجائزة الأولى عام ٤٦٨ يعد هو المنطلق الرئيسى لصعود نجم هذا الشاعر فى سماء الفن والفكر الأثينيين ، فلقد ظل يتنقل من نجاح إلى نجاح حتى نهاية العمر ، واحتفظ بكامل قواه الإبداعية فى وهج عنفوانها حتى مات متجاوزا فى ذلك الفترة القصيرة التى فى العادة تتألف فيها قدرات الانسان . إذ استمر سوفوكليس حوالى ستين عاما يكتب ويعرض تراجيدياته التى لم يلاحظ على ما بقى منها أية دلالة على خمول أو خمود شعلة هذه العبقرية الدرامية ، وتشهد بذلك مسرحية « أوديب فى كولونوس » آخر ما فاضت به وجادت هذه العبقرية الخارقة .

ويبدو أن سوفوكليس - مثل أيسخولوس - كان في المتوسط يعرض إبداعاته التراجيدية كل عامين. ولكنه كان يفوز بالجائزة الأولى كل مرة بصفة عامة. ففاز بثمانية عشر من الجوائز الأولى في إحتفالات الديونيسيا الكبرى التي تقام بالمدينة هذا إلى جانب الإحتفالات الأخرى الصغرى مثل اللينايا. وحتى في المرات التي كان يفشل فيها ولا يفوز بالجائزة الأولى فإنه قط لم يتخل عن الجائزة الثانية أو الثالثة. ومن المفارقات العجيبة أن سوفوكليس هزم مرة أمام فيلوكليس أحد الشعراء آنذاك وذلك عندما عرض سوفوكليس رائعته «أوديب ملكا». ويبدو أن فيلوكليس الفائز بالجائزة الأولى قد دخل المباراة المسرحية لا يعمل من تأليفه وإنما بإحدى تراجيديات عمه أيسخولوس. وفي هذه الحالة تصبح المفارقة العجيبة - أي فشل «أوديب ملكا» لسوفوكليس - أقل إلغازا وأكثر قابلية للتبرير والتعليل.

ويتراوح العدد الإجمالي لمسرحيات سوفوكليس فيما بين ١٠٤ و ١٣٠ مسرحية ووصلتنا بالفعل عناوين أكثر من ١١٠ مسرحيات. (١)

وفي البداية قام سوفوكليس بتمثيل بعض الأدوار - كما فعل من قبل أيسخولوس في مسرحياته. بل لعب بالكرة على المسرح عندما قام بدور نausikaa في مسرحية «الغاسلات» (Plyntriae) وعزف الموسيقى في مسرحية «ثاميريس» (Thamyris) وهي مأساة بطل طراقي تحدى ربات الفنون الموساي في العزف فعوقب بالعمى. وتقول بعض الروايات أن صوته كان ضعيفا وربما معيبا فتوقف عن التمثيل.

وتغطي حياة سوفوكليس بدقة فترة نشأة ونضوج ثم أقول نجم الإمبراطورية الأثينية فقد عاصر صبيا إحتفالات النصر في ماراثون وسلاميس وبلاتايا وشاهد في شبابه وكهولته توسع أثينا وامتداد نفوذها في إطار حلف ديلوس. وعاش سوفوكليس زهرة شبابه ورجولته إبان العصر الذهبي لأثينا تحت زعامة بريكلليس وهي فترة لم يسبق لها مثيل من حيث الازدهار. على أن العظمة التي تحققت آنذاك تخالف العظمة التي عاصرها وشارك في صنعها أيسخولوس أيام الحروب الفارسية، إبان الأزمة القومية والتدخل الإلهي في سبيل الإنقاذ ودرء الخطر الخارجى. أما العظمة التي عاشها سوفوكليس فهي عظمة قطف الثمار بما يكتنف ذلك من شعور بالعزة والقوة. وتأسس حلف ديلوس ٤٧٨-٤٧٧ كنواة تبشر بقيام الإمبراطورية الأثينية. وهما هنا أن نشير إلى أن وفودا من الدويلات الإغريقية الحليفة كانت تحضر إحتفالات الديونيسيا الكبرى بأثينا.

وعندما بلغ سوفوكليس النضج كان الأكروبوليس الأثيني قد تزين بأجمل المباني والمعابد وتزينا بأروع آيات الفن من نحت وعمارة ومواكب دينية بالغة الثراء. وممرور الزمن بدأ الطريق الصاعد يأخذ إتجاها آخر وينحدر رويدا رويدا الى اسفل. ذلك أن جسد الديمقراطية الأثينية كان يحمل جرثومة الفساد بداخله. ومن المفارقات أنه كلما تعاظمت قوة أثينا وطموحاتها ازدادت الأخطار جسامة. وكانت أثينا تواجه منافسا خطيرا على الزعامة وممثلا في مدينة اسبرطة المدينة الأغريقية الثانية في بلاد الأغريق. وكان لهذه المدينة - الدولة نظامها السياسى والعسكرى المتميز والأكثر تماسكا من الديمقراطية الأثينية المتهترئة. وكانت اسبرطة تنمو وتتزايد وتتسع سلطانا ونفوذا في بلاد الأغريق على حساب أثينا. ومن ثم كان لابد من حسم الموقف بقوة السلاح. وعاش سوفوكليس حتى شهد نكسة الحملة الصقلية المشؤومة عام ٤١٣ حيث تبددت الطموحات الأثينية تماما. ومات سوفوكليس قبل الهزيمة الساحقة التي منيت بها أثينا على يد الاسبرطيين في آيجوس بوتاموى ٤٠٥ ببضعة شهور فقط.

ولم يكن سوفوكليس ومسرحه بمنأى عن كل تلك الأحداث المتلاحقة والمتناقضة ولا بمعزل عن كافة التيارات المتصارعة، فهو متورط في أهم الأحداث تورطا شخصيا ومباشرا برغم ما يقال في العادة - نقلا عن صديقه إيون من خيوس - أنه لم يكن يميل إلى ممارسة الحياة السياسية، اختير سوفوكليس مرتين قائدا (Strateqos) وهو أعلى منصب يمكن أن يحلم به مواطن أثيني. كانت المرة الأولى عام ٤٤٠ عندما أرسل مع بريكليس لإخماد ثورة نشبت في جزيرة ساموس. وقيل إن سوفوكليس قد نال حظا لابأس به من العتاب والسخرية من طرف القائد المحنك والزعيم البارع بريكليس عندما لاحظ عدم اكتراث الشاعر بمهام منصبه الخطير. والمرة الأخرى التي صار سوفوكليس فيها قائدا كانت بمشاركة القائد الأشهر نيكياس. وعلى الرغم من أن سوفوكليس كان يكبره سنا الا أنه ترك له الأولوية والصدارة على أساس أن نيكياس هو الأكثر خبرة. وعين سوفوكليس خازنا للضريبة عام ٤٣٦، ومثل بلاده سفيرا لدى عدة مدن في مناسبات مختلفة، وربما شغل مناصب أخرى لم تصلنا عنها أية أخبار.

ومع كل هذا التورط في الحياة الأثينية العامة لم يرد الشاعر أن يكدر صفو تراجيدياته ذات الجلال والوقار بإقحام أية قضية سياسية معاصرة على نحو سافر. فن أصعب الأمور على الدارسين أن يتفقوا فيما بينهم على أن هذه الفقرة أو تلك جاءت

نتيجة لهذا التعسف في سبيل استخراج إشارات ما للحياة السياسية المعاصرة لسوفوكليس من مسرحياته .

ومن ناحية أخرى يبدو أن سوفوكليس قد شغل بعض المناصب الدينية المتعلقة بعبادة إله الطب أسكليبيوس ، حتى أن النشيد الذي نظمته تكريما لهذا الإله كان ذائع الصيت وظل الناس يتداولونه حتى القرن الثالث الميلادي . وكان سوفوكليس أيضا كاهنا للبطل الإتيكي ألكون (Alkon) وهو رفيق أسكليبيوس الأسطوري . وبعد موت سوفوكليس أقيم تمثال لألكون هذا بمبادرة من أحد أبناء الشاعر ، مما يوحي بأن عبادة ألكون وأسكليبيوس ورعاية طقوسهما والمداومة على ممارستها كانت من التقاليد الموروثة .

لا يظهر التقديس الذي عامل به سوفوكليس الديانة الأغريقية التقليدية من الحقائق سالفة الذكر فقط بل نراه طابعا عاما لمسرحياته ككل أيضا . ويصف معلق قديم سوفوكليس فيقول « إنه أكثر البشر خشية للآلهة » . ويميل التراث الشعبي المتداول لدى الاغريق الى اعتباره شخصية مفضلة لدى السماء . إنه إذن مصطفى ومحبيب على نحو خاص عند الآلهة . وهكذا خلع التراث الشعبي على سوفوكليس شيئا من الوقار الديني والقدسية فإنسحب كل ذلك على حياته الشخصية . فقليل إنه استضاف أسكليبيوس في منزله الخاص . وعلى أية حال فإن الأثينيين بعد موت سوفوكليس قد رفعوه إلى مرتبة البطولة إن لم تكن الألوهية . فعبدوه تحت لقب المضيف (Dexion) . وبنوا له معبدا وكرموا ووقروه وقدموا له القرابين والأضحيات ونسبوا إليه القدرة على تهدئة الرياح الوبائية . وحكوا أو حاكوا قصصا أخرى عديدة عن علاقاته بالآلهة . وهكذا قيل إنه عندما إختفى تاج ذهبي من معبد هرقل فقد كشف لسوفوكليس في الحلم عن مكانه . وقيل كذلك إنه عندما مات ولم يستطع الأثينيون أن يدفنوه في مقبرة عائلته خارج المدينة بسبب ظروف الحرب ومرابطة الجيش الاسبرطي بالقرب من هذه المقبرة فإن ديونيسوس إله الخمر وراعي المسرح بنفسه ظهر للقائد الاسبرطي ليساندروس وأمره بأن يسمح فوراً بدفن سوفوكليس ، وقد كان .

تزوج سوفوكليس من امرأة تدعى نيكوستراتي (Nikostrate) وأنجب منها ولدا سماه يوفون (Iophon) . وفي سن الشيخوخة كانت له علاقة مع امرأة أخرى تدعى ثيوريس (Theoris) من سيكيون وأنجب منها ولدا حمل إسم أريستون (Ariston) . وينسب الى

سوفوكليس ثلاثة أولاد آخرون ولكننا لانعرف عنهم شيئا محددًا كما لاندري من هي أمهم . ويقال كذلك إنه في آواخر أيامه وقع في شباك امرأة لعوب تدعى أرخبى (Archippe) حتى أنه جعلها وريثة ممتلكاته . وهذه الرواية ضعيفة ومشكوك في صحتها لسبب بسيط جدا وهو أن القانون الأثيني لايسمح بحرمان الأبناء من الوراثة .

ولعل أشهر حادثة في حياة سوفوكليس أن ابنه يوفون قد غار من الحب الذى أظهره سوفوكليس أبوه العجوز لأبنائه غير الشرعيين فإتهمه بالسفه لكى يتمكن من الحصول على حق إدارة ممتلكاته . ولكى يبرهن سوفوكليس على أنه لا يزال يهيمن على كامل قدراته العقلية أنشد فقرة من «أوديب فى كولونوس» التى كان لتوه قد فرغ من نظمها . وأسرت هذه الفقرة لب أعضاء المحكمة فحكموا ببراءة سوفوكليس من التهمة . وتثير هذه الرواية المدهشة فى النفس رغبة دفيئة بأن تكون صحيحة ، ولكن كل القرائن تتضامن لإثبات نقيض ذلك أى أنها هى أيضا رواية خيالية لا أساس لها من الصحة .

فعاصرو سوفوكليس كانوا يحسدونه على السكينة أو السعادة التى أمضى فيها حياته من المهد الى اللحد . فهاهو الشاعر فرونيخوس يصفه بأنه «رجل محظوظ مات فى سعادة وقبل أن يصيبه أى أذى»^٢ ونحبرنا أريستوفانيس فى الضفادع (أبيات ٧٣-٧٩) أنه ظل حتى آواخر أيامه ينظم تراجيدياته بمساعدة ابنه يوفون . ولعل رواية سفه سوفوكليس ومثوله أمام المحكمة قد نسجت من وحى المشهد بين بولينيكس (= يوفون) وأوديب (= سوفوكليس) فى مسرحية «أوديب فى كولونوس» . وعلى أية حال فقد أجمع معظم القدامى على أن سوفوكليس كان هادئ الطبع ، رزينا ، رصينا . يصفه أفلاطون بأنه انسان يتمتع بشيخوخة رائعة متحررا من عبودية الشهوات الحسية^٣ وهذا أمر يتفق فيه الفيلسوف مع أريستوفانيس الذى وصف سوفوكليس فى الضفادع (بيت ٨٢) بأنه «عاش سعيدا ومات قرير العين» (eukolos) . وهذه الرزانة فى طبع سوفوكليس هى التى جعلته لا يميل إلى التغيير ولا ينزع الى الترحال ، فلم يغادر أثينا قط برغم تلقيه دعوات من عدة دويلات أخرى . كما تميز سوفوكليس برحابة الصدر وكرم الود فهو فى «الضفادع» عند أريستوفانيس لاينازع أيسخولويس عرش التراجيديا ويعترف له بالأولوية (أبيات ٧٨٦-٧٩٠) . وهذا مع أن هناك روايات أخرى شبه أسطورية ولا يمكن قبولها تحكى عن وجود تنافس غير شريف وعداوة مستحكمة بين سوفوكليس وبوريبيديس فقبل إنها تبادلًا التهم بالسرقة الأدبية ، وبالفعل نجد تشابها بين مسرحياتها ، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على التأثير

والتأثر بين شعراء التراجيديات الثلاثة ولا سيما بين سوفوكليس ويوريبيديس ، فلقد كان الأول يكن ليوريبيديس كل إعجاب وإحترام بدليل أنه بعد موته ظهر سوفوكليس على المسرح مع ممثليه وجوقته بلبس الحداد في «أوديب في كولونوس» صفوة القول أن سوفوكليس كان لطيف المعشر وجمع حوله كوكبة من رجال الفكر والساسة البارزين في عصره فيما يشبه النادي الثقافي .

مات سوفوكليس في خريف عام ٤٠٦ ونشأت روايات عديدة عن كيفية موته . ف قيل إنه مات مقتولا بالسهم بعد أن تناول بعض العنب المرسل إليه من الممثل كالليبيديس (Kallippides) في أيام مهرجانات الأنثيستيريا (Anthesteria) ، قيل كذلك إنه مات وهو يقرأ مسرحية «أنتيجوني» بصوت عال أي أنه عندما حاول أن يلقي جملة طويلة نسي أن يأخذ نفسه فمات ، وقيل إنه مات من شدة الفرح عندما فازت مسرحية «أنتيجوني» بالجائزة الأولى . وهذه كلها روايات طريفة وممتعة ولكنها لا تقبل التصديق ولا تحتاج إلى تفنيد أو تكذيب . دفن سوفوكليس على أية حال في مقابر العائلة بديكليا (Dekleia) على بعد ميل واحد من أثينا وأقيم على مقبرته تمثال للسيرينة .

٢ - دور سوفوكليس في تطوير فن التراجيديات

بظهور سوفوكليس في أفق المسرح الإغريقي دخلت التراجيديات مرحلتها الثالثة أي بعد أن كان ثيسبيس قد وضع اللبنة الأولى في هذا الصرح منذ مائة عام وتلاه أيسخولوس خالق التراجيديات المتكاملة . وقد يفهم من كلامنا هذا أن دور سوفوكليس يقتصر على استكمال أوجه النقص في أعمال سابقيه وأن عظمتهم تكمن في تطوير القديم لا في استكشاف عوالم جديدة وأشكالا مستحدثة لهذا الجانب أو ذاك من الفن التراجيدي . وقد يظن البعض تبعا لذلك الفهم أن سوفوكليس لا يضارع أيسخولوس في القدرة على الخلق والابتكار ، ونحن بدورنا نسارع لنفي ذلك على أساس أننا لو قارنا أية مسرحية لسوفوكليس بأخرى لأيسخولوس سنكتشف أننا في أعمال سوفوكليس ندخل بالفعل عصرا جديداً للتراجيديات .

من ناحية الشكل أضاف سوفوكليس الممثل الثالث وهو ما يمثل تغيرا جوهريا في مسار التراجيديات لأنه يكمل ما قد برأه أيسخولوس من ناحية ، ويضع حدا لموضوع

التنافس حول السيادة والهيمنة داخل المسرحية بين الممثلين والجوقة من ناحية أخرى .
كان أيسخولوس قد بدأ فعلا المسيرة نحو تقليص دور الجوقة وحال بينه وبين استكمال ذلك الانجاز أنه كان يستخدم ممثلين اثنين فقط فإضطر لإشراك الجوقة في أجزاء كثيرة من الحوار ولا سيما عند غياب أحد الممثلين . وبإضافة الممثل الثالث على يد سوفوكليس أصبح بإمكان المؤلف أن يقصر الحوار إلى حد بعيد على الممثلين دون الجوقة ، ومن ثم قل رويدا رويدا عدد المرات التي تدخل فيها الجوقة في حوار مع هذا الممثل أو ذاك ، واصبحت أغاني الجوقة نفسها بمثابة فرصة لإلتقاط الأنفاس . كما أن وجود ممثل ثالث قد زاد من امكانية تعقيد الأحداث الدرامية وتعميق الصراع بتعدد الشخصيات وتنوعها . وبالجملة أثرى الممثل الثالث عند سوفوكليس التراجيديا شكلا ومضمونا .

حقا إن أيسخولوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلي في مسرحياته الأخيرة ، ولكنه لم يستغله استغلالا كاملا ولم يفد من كل امكانياته ، أما سوفوكليس فهو الذى قد أدرك النتائج القوية لاختراعه أى وجود ثلاثة ممثلين فى مشهد واحد . ويمكن أن نضع يدنا على الفرق بين الشاعرين فى هذا الصدد بمقارنة المنظر الذى علمت فيه كليتمنسترا بنأ موت أوريسستيس - الكاذب - فى كل من « حاملات القرايين » (بيت ٦٦٨ وما يليه) لأيسخولوس و « اليكترا » (بيت ٦٦٠ وما يليه) لسوفوكليس .
فى المسرحية الأولى لا توجد إلا كليتمنسترا والرسول حامل النبأ ويتلو ذلك حوار مؤثر لكنه بسيط ، أما عند سوفوكليس فيصل الرسول بالنبأ ويمجد أمام القصر كلا من اليكترا وكليتمنسترا ، وهنا يبرز الاختلاف المتوقع فى رد فعل كل منها بالنسبة للنبأ .
لأن الأولى تحزن حزنا بالغا والأخرى تسر سرورا ملحوظا . ويحدث هذا الاختلاف تأثيرا دراميا كبيرا . وهنا نتذكر مشهدا آخر يقع فى « أوديب ملكا » فهذا الملك ويوكاستى يسمعان قصة رسول كورنثة ، ويسمع أوديب لأول مرة قصة إلقائه فى العراء طفلا رضيعا فوق جبل كيثارون ويمتلىء سرورا ونشوة لأنه يتوقع فى النهاية أن يتعرف على والديه ، وفى نفس الوقت تكون يوكاستى التى تقف بجواره قد بدأت تدرك حقائق الأمور وتتيقن من أن أوديب هو ابنها الذى صار زوجها ووالد أبنائها وبناتها ، إنه مشهد تراجيدى بالغ التعقيد والتأثير وما كان يمكن الوصول إليه إلا بوجود الممثل الثالث . فكل عبارة يقولها الرسول الكورنثى تصعد بأوديب إلى آفاق النشوة وتهبط بيوكاستى إلى هاوية اليأس والقنوط حتى أنها تنسحب من المشهد ومن الدنيا إلى الأبد .

وتجديد آخر أدخله سوفوكليس ألا وهو هجره للبنية الثلاثية الأيسخولية ، أى تقديم ثلاث مسرحيات متصلة الموضوع مثل «الأوريستيا» لأيسخولوس الذى كلف بهذا النظام والتزم به . كان سوفوكليس كغيره من شعراء التراجيديا ملزما بأن يقدم أربع مسرحيات فى مباريات الديوبيسيا بالمدينة . ولكنه بدلا من أن يلتزم بكونها تدور حول موضوع واحد متصل الحلقات كما فعل أيسخولوس رأى أن يجعل كل مسرحية مستقلة بذاتها كعمل فنى متكامل (drama pros drama) . ولعل هذا التغيير يرجع فى جانب منه إلى التجديدات التى أدخلها سوفوكليس وسلف ذكرها . حيث أن المسرحية فى يد سوفوكليس أصبحت بصفة عامة أكبر طولا وأكثر غنى بالأحداث والانقلابات من أية مسرحية أيسخولية . ومن ثم فإن كتابة ثلاثية على نمط المسرحيات السوفوكلية كان سيجعلها أكثر مما يتحملة الجمهور بل ولا تتحملة الأسطورة نفسها وأهم من ذلك كله أن سوفوكليس هجر الثلاثية الأيسخولية لأنها لا تتناسب مع رؤية المأساوية للحياة . فهو بعبارة أخرى لم يركز - كما فعل أيسخولوس - على توارث اللعنة من الأجداد إلى الأحفاد كمنبع تراجيدى لا ينضب له معين . لم يك سوفوكليس إذن بحاجة إلى متابعة الأحداث عبر ثلاثة أجيال كما هو الحال فى «الأوريستيا» الأيسخولية على سبيل المثال .

ولعل الدافع الرئيسى لهجر الثلاثية هو ميل سوفوكليس الى البساطة والتكامل فى الشكل الدرامى داخل المسرحية الواحدة . لقد اعتقد بأن أية مسرحية ينبغى ألا تعتمد على شئ سابق أو لاحق لكى تحدث تأثيرها أو تفلح فى نقل رسالتها . كان هدف سوفوكليس أن ينزل بالتراجيديا من السماء الالهية التى خلق فيها أيسخولوس الى الأرض التى يدب فيها الناس حيث يشاركهم الأبطال والآلهة نشاطهم وهمومهم . وحقق سوفوكليس هدفه دون أن تفقد التراجيديا رونقها السامى ولا فخامتها القدسية . إذا استبدل بالورع الدينى الأيسخولى المهابة والرشاقة وسحر الجمال . لم ينحصر فكر سوفوكليس فى المسائل الدينية والمشكلات الأخلاقية دون أن يعنى ذلك أنه أغفل هذه القضايا تماما . كل ما هنالك أنه جعلها بمثابة الخلفية العامة لأحداث المأساوية التى يعرضها ، فتركت هذه القضايا الدينية والفكرية مركز الصدارة الذى احتلته فى مسرحيات أيسخولوس . وفى مقابل ذلك تربع الانسان على عرش الدائرة التراجيدية محتلا مركز الاهتمام وبؤرة النشاط . وإنسان سوفوكليس ذو طبيعة معقدة ، وعواطف متعددة وصراعات شتى لا تنتهى ، مع أن شخصيات سوفوكليس لم تعد فى حجم العملاقة كما هو الحال عند أيسخولوس بصفة عامة وفى «بروميثيس مقبدا» بصفة

خاصة . والعجيب أن شخصيات سوفوكليس تحتفظ بقوة وفخامة أبطال هوميروس من جهة وتقرب بشدة من مستوى الانسان المعاصر لسوفوكليس بعواطفة ونقاط ضعفه من جهة أخرى . وكان من الطبيعي أن تكون لغة هذه الشخصيات أكثر بساطة من شخصيات أيسخولوس ولكنها لغة قوية وجميلة ، بسيطة وفخمة في الوقت نفسه .

ويقال إن سوفوكليس قد طور في رسم الخلفية ان لم يكن هو مخترع فكرة الخلفية المرسومة أصلا . وزاد عنده عدد الجوقة من ١٢ الى ١٥ مما إستوجب تغييرا في أسلوب الرقص ويقال كذلك إن سوفوكليس هو أول من إستخدم الأسلوب الفريجي في الموسيقى ، وكذا العصا ذات الثنية في الجانب الأعلى والتي تحملها الشخصيات الأكثر وقارا وكذا الحذاء الأبيض الذي يرتديه الممثلون وأفراد الجوقة .

وفي اختياره لموضوعات مسرحياته لم يحاول سوفوكليس أن يقلد سابقيه . فلم يقدم موضوعات من التاريخ المعاصر كما فعل كل من فرونيخوس وأيسخولوس حيث استلها أحداث الحروب الفارسية في أعمالها . التزم سوفوكليس الخط التقليدي للتراجيديا وهو الاطار الأسطوري فوجد في الموروث الملحمي مخزونا أسطوريا هائلا . وإذا نظرنا في قائمة مصادر سوفوكليس الأسطورية والملحمية^(٤) لوجدنا أن مالا يقل عن ٥٣ مسرحية مأخوذة من الحلقة الملحمية الطيبية أو الطروادية وذلك كما نفهم من مسرحياته السبع التي وصلت سليمة ومن عناوينه وشذراته المتبقية . وهكذا فإن سوفوكليس قد أهمل بصورة شبه كاملة أساطير ديونيسوس إله الخمر ورب المسرح الذي نشأت التراجيديا في أحضان طقوس عبادته . وكانت أسطورة ديونيسوس قد أمدت أيسخولوس بموضوعات تراجيدية كثيرة ولجأ إليها يوريبيديس أيضا . أما سوفوكليس فقد أولى عناية خاصة للأساطير التي حفل بها موطنه والتي مر بها أيسخولوس مروراً سريعاً وذلك مثل أساطير ثيسبيوس وفايدرا وإيون وثيريوس وبروكريس . ونهل سوفوكليس كذلك من أساطير أرجوس وبحارة السفينة أرجو ومغامرات بيرسيوس وتيرفينوس (Phineus) وكذا قصص انتقام أترپوس وثيستيس .

وبصفة عامة يلاحظ أن سوفوكليس على النقيض من أيسخولوس قد تجنب الأساطير ذات الطابع الخارق أي كل ما هو فوق المستوى الآدمي والطبيعي . وفضل سوفوكليس الأساطير التي تدور حول أحداث انسانية متجنباً الاساطير البدائية ذات الأسرار الغامضة والتي تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسي . وكانت مثل هذه الأساطير قد

وجدت في مسرحيات أيسخولوس تربة خصبة للفن التراجيدي. قليلة جدا هي تلك المسرحيات التي نظمها سوفوكليس حول مثل هذه الأساطير التي نذكر منها نيوى وثاميراس وتريبتوليموس. وهي مسرحيات ترجع الى أيام شباب سوفوكليس عندما كان لا يزال يرزح تحت تأثير أيسخولوس والانبهار بفنه.

ولا نستطيع أن نتبع بدقة خط سير الكتابة الدرامية لدى سوفوكليس لأن المسرحيات السبع التي وصلتنا منه تنتمي الى فترة نضوجه أى المرحلة المتأخرة من إنتاجه ، وتظهر جميعها نفس الخطوط العريضة والسمات العامة ، ولكن من المرجح أن الشاعر في بداية حياته قد رسم خطى أيسخولوس من حيث الحبكة الدرامية البسيطة ومن حيث اللغة الفخمة واختيار الموضوعات ذات الطابع الميتافيزيقي . ويمكن القول بشيء من التعميم أنه لو كانت قد وصلتنا أية مسرحية من نتاج أيام سوفوكليس الأولى في عالم التراجيديا لحملت تقريبا نفس خصائص الكتابة الدرامية الأيسخولية أى قلة في الأحداث الدرامية ووفرة في الأجزاء السردية والغنائية . على أننا يمكن أن نلاحظ هذه السمات فيما تبقى من شذرات المسرحيات التي تعود لهذه الفترة المبكرة من إنتاج سوفوكليس .

أما في المسرحيات السبع التي وصلتنا سليمة من سوفوكليس فإننا نجد فيها الحبكات الدرامية وقد تطورت لتحتل مركزا وسطا بين بساطة أيسخولوس والتعقيد المكثف عند يوريبيديس . فإذا قارنا الحدث الدرامي عند سوفوكليس بالحدث الأيسخولي وجدناه أغنى وأكثر تنوعا ، فالأساطير تتوسع وتتطور بإضافة تفاصيل عديدة . ومع أن الهيكل العام يظل على ما هو عليه من تماسك إلا أن الصورة تمتلئ بفيض من الأحداث المعبرة والانقلابات المفاجئة على نحو يقترب مما نجد في التراجيديا الحديثة والمعاصرة . ولكن سوفوكليس لا يفعل مايفعله كتابنا المحدثون أى حجب النتيجة المحتملة إلى أقصى حد ممكن . فسوفوكليس لا يترك إلا أقل القليل للشك في النتيجة المتوقعة ، إذ فضل الشاعر أن يكسب ثقة جمهوره منذ البداية فأخبرهم بالمسار العام للأحداث ليتمكن من التركيز على متابعة تطور الشخصية والمغزى الأخلاقي للأحداث المتتابعة . ومن ثم فإن الانقلابات في الحدث لا تهدف إلى إحداث الانبهار بل إلى رؤية الشخصيات في مواقف متباينة أوحى متناقضة تماما .

ويبدو مجرى الحدث الدرامي في الحبكة السوفوكلية طبيعيا ، فلا شيء يحدث دون سبب منطقي وقوى ، وبصفة خاصة يهتم المؤلف بتبرير دخول وخروج

الشخصيات . وهكذا تأتي نهاية المسرحية السوفوكلية كنتيجة واضحة من البداية لتطور الأحداث ولا يمكن تجنبها . ولم يلجأ سوفوكليس إلى الآلهة لحل العقدة المسرحية . أى حيلة « إله من الآلهة » وباليونانية (theos apo mechanés) وباللاتينية (deus ex machina) إلا مرة واحدة في مسرحية « فيلوكتيتيس » ، وجدير بالذكر أن هذه الحيلة الدرامية مميزة لفن يوريبديدس .

ولم يكلف سوفوكليس نفسه عناء تبرير الأحداث الأسطورية غير المعقولة مادامت تقع خارج نطاق الحدث الدرامى ، أو مادامت تروى ولا تمثل . وعلى سبيل المثال في المسرحية التى تقدم لها أى « بنات تراخيس » يتحدث سوفوكليس عن الرحلة بين يوبويا وتراخيس وكأنها تقع فى بضع ساعات قليلة مع أنها فى الواقع تأخذ أكثر من يومين فى ظل ظروف الانتقال بالعالم القديم !

وبالنسبة لسوفوكليس (وأيسخولوس) لم يكن بقاء المسرحيات السبع بمحض الصدفة ، بل بفضل اختيار مدرّوس من جانب النحاة . ففى حوالى القرن الخامس الميلادى وقع الاختيار على مسرحيات سوفوكليس السبع بهدف القراءة والدراسة . ولكن فيما بعد وإبان العصر البيزنطى انخفض الرقم إلى ثلاثة وهى « أياش » و « إليكترا » و « أوديب ملكا » . فقد حققت هذه المسرحيات الثلاث شهرة واسعة وشاعت قراءتها وتم التعليق عليها من قبل فقهاء القسطنطينية . بيد أن المسرحيات الأربع الأخرى لم تهمل تماما . وبصفة عامة وصلت إلينا مسرحيات سوفوكليس السبع بحالة أفضل مما هى عليه مسرحيات أيسخولوس كما أنها جاءت فى مخطوطات عديدة . ويبدو أن المسرحيات السبع قد اختيرت بناء على معايير التذوق السائدة آنذاك . ومن المرجح على أية حال أن هذه المسرحيات تمثل أكمل وأفضل ما نظم سوفوكليس . فمسرحية « أوديب ملكا » هى برأى أرسطو أفضل أنموذج للتراجيديات الإغريقية . وهذه المسرحية نفسها بالإضافة إلى « أوديب فى كولونوس » و « إليكترا » و « أنتيجوني » تحظى من جامعى المختارات الإغريقية بالثناء الدائم ويجمعون على أنها روائع سوفوكليس . ويدعم المعلقون القدامى هذا الرأى وكانت هذه المسرحيات من أشهر العروض التى قدمت على المسرح الأتيكى ، وهى نفسها التى وفرت للمثلى العصر الهيلينستى والسكندرى أفضل أدوارهم التمثيلية . أما « أياش » و « بنات تراخيس » و « فيلوكتيتيس » فعن أنها لم تحظ بمثل هذا الاهتمام إلا أنها اعتبرت أيضا من المسرحيات الممتازة . فستوبايوس (Stobaeus) (القرن الخامس الميلادى)

يقتطف من « أباس » أكثر من أية مسرحية سوفوكلية أخرى . وتثير « فيلوكتيتيس » حماس الناقد ديون خريسوستوموس (القرن الأول الميلادي) . أما « بنات تراخيس » فقد دعمت أركان شهرتها منذ القرن الأول قبل الميلاد حيث نالت شرف العناية الفائقة من قبل شيشرون الذي ترجم بعض أجزاءها .

وبالنسبة لتاريخ مسرحيات سوفوكليس فلم يصلنا ما يوثقه سوى أن « فيلوكتيتيس » عرضت عام ٤٠٩ وأن « أوديب في كولونوس » قد نظمت قبل موت الشاعر بفترة وجيزة وعرضت لأول مرة عام ٤٠١ . أما تأريخ بقية المسرحيات - ومنها « بنات تراخيس » - بيد أن هناك معايير معينة تفيد في مسألة التأريخ هذه ، من هذه المعايير نشير إلى أنه في المسرحيات الأقدم كانت العادة المتبعة هو أن لا يقسم البيت الإيامبي بين شخصيتين أو أكثر (anti labe) وتمرور الزمن خرج الشعراء على هذا التقليد . ونلاحظ أن سوفوكليس يتخلى هو أيضا عن هذا التقليد ولكن رويدا رويدا . فمثلا في « أنتيجوني » لا يوجد مثل هذا التقسيم قط أما في « أباس » و « بنات تراخيس » فهو نادر للغاية . وفي بقية المسرحيات يكثر ولا سيما في « فيلوكتيتيس » و « أوديب في كولونوس » وهما من أواخر مؤلفات سوفوكليس .

معيار آخر هو تزايد استخدام الممثل الثالث ، وفي هذا الصدد نلاحظ أن ظهور ثلاثة ممثلين في المشهد الواحد وفي نفس الوقت هو أقل عددا في « أنتيجوني » و « بنات تراخيس » و « أباس » من بقية المسرحيات . ومعيار ثالث هو الأوزان واستخداماتها في مختلف أجزاء المسرحية .

ومن هذه المعايير - وغيرها - يمكن القول بأن « أباس » و « أنتيجوني » من أقدم المسرحيات . أما « فيلوكتيتيس » و « أوديب في كولونوس » فهما آخر ما نظم الشاعر . وتقع « اليكترا » و « أوديب ملكا » في الفترة ما بين « بنات تراخيس » و « فيلوكتيتيس » . أما عن تاريخ عرض مسرحية « بنات تراخيس » التي نقدم لها ، فهناك ثلاثة اتجاهات رئيسية لآراء النقاد وهي كما يلي :

أ - الاتجاه الأول ومقتضاه عرضت « بنات تراخيس » قبل عام ٤٣٨ أي قبل « ألكيستيس » ليوريبيديس .

ب - الاتجاه الثاني ويرى أن « بنات تراخيس » عرضت فيما بين ٤٣٧ و ٤٣١ أي بعد « ألكيستيس » ليوريبيديس وقبل أو قليلا بعد « أوديب ملكا » .

ج - أما الاتجاه الثالث فيؤرخ « بنات تراخيس » في الفترة بين ٤٢٠ و ٤١٠ أى بعد « هرقل مجنون » ليوريبيديس^(٥) .

ونحن نميل للاتجاه الثانى لأسباب ستوضح فى الصفحات التالية وأهمها أننا نرى وجود علاقة فنية ما بين « بنات تراخيس » و « أوديب ملكا » .

ثانيا : لغز مسرحية « بنات تراخيس »

ينتقد أرسطو بشدة المسرحيات ذات الحبكة المزدوجة قائلا : « من الضروري إذن أن تكون المسرحية ذات أسطورة (حبكة) بسيطة لامزدوجة »^(٦) . ومن المعروف عموما أن المسرحية الاغريقية تقع في إطار محدود بحدود ضيقة وواضحة ، حتى أن الشخصيات التى تتضمنها المسرحية قليلة جدا ومحصورة في عدد صغير لاتتعداه طوال الحدث الدرامى . صفوة القول ان المسرحية الاغريقية من حيث الشكل ضيقة النطاق إلى أقصى حد ، لها حدود مرسومة ودائرة محكمة . وهذا ما يعطى لكل كلمة في المسرحية أهمية كبرى ، إذ أن لكل جزئية صغيرة ضرورة قصوى ولا مجال للحشو أو التكرار أو التسكع فيما لا طائل منه . بل إن أية إضافة إلى المسرحية الاغريقية ستأتى حتما على حساب ما هو موجود أصلا ، فالمساحة محدودة ولا مجال للتزاحم . فإضافة شخصية جديدة للمسرحية الاغريقية معناه حذف أو إغفال شخصية أخرى . و بروز شخصية يكون على حساب منافس آخر لها . ومن هنا قيل عن بعض المسرحيات الاغريقية إنها مزدوجة بمعنى أنها مشتتة بين قطبين حيث لم تحسم أمر التنافس بينهما .

وبحسب بعض النقاد أن في كل مسرحية اغريقية مزدوجة نقطة جوهرية ما أن نضع أيدينا عليها حتى تنفث كل الصعوبات وتزول الازدواجية المفترضة وتظهر أنها ليست حقيقية . بيد أن عالما مثل والدوك (Waldock) لا يقبل بهذا الدفاع ويقول إن بعض المسرحيات الاغريقية فعلا مزدوجة البنية حيث يضعفها وجود تشتت واضح في الاهتمام والتركيز مما يستتبع حدوث انكسار أو حتى تفتت في البنية الدرامية نفسها . ويمضي والدوك قائلا ان سوفوكليس ويوريبيديس قد كتبا عشرين مسرحية مزدوجة البنية . وبعبارة أخرى فإن ما يقرب من عشر أعمالها يعانى من هذا العيب . وهو الخروج على الطريقة التقليدية في الكتابة الدرامية^(٧) . أما بالنسبة لسوفوكليس فثلاثة من مسرحياته السبع مزدوجة البنية ونعنى « أباس » و « أنتيجوني » و « بنات تراخيس » .

وسنركز كلامنا على المسرحية الأخيرة حيث نقدم لها بهذه السطور. وبإدء ذى بدء نجد معظم النقاد يعتبرونها أضعف مسرحيات سوفوكليس. حتى أن ناقدا متميزا مثل بيتس (Bates) يتعجب كيف تسنى لهذه المسرحية أن تبقى ضمن روائع سوفوكليس أي مسرحياته السبع^(٨). أما آدمز (Adams) فقد ذهب إلى حد القول بأنها مسرحية من تأليف شاعر أقل حنكة من سوفوكليس ويرجح أن يكون هذا المؤلف هو ابنه يوفون ويبرر هذا الناقد رأيه بأن بنية هذه المسرحية تقوم على أساس خاطيء. كما أنها وفي أي مكان وضعت ضمن قائمة أعمال سوفوكليس تبدو مناقضة لبقية مسرحياته وغير متجانسة معها شكلا ومضمونا^(٩).

ويقول بعض نقاد سوفوكليس أن كل شيء في « بنات تراخيس » يسير في الطريق الخاطيء، فكل نية حسنة يثبت عدم جدواها في النهاية وكل فعل يحدث بمحض الصدفة يتضح أنه مدمر للغاية، فهي إذن مسرحية تراجيدية تخلو من كل بادرة للشفقة أو الرحمة^(١٠). ووفقا لهذا المنحنى من التفسير لا يبذل المؤلف أى جهد في سبيل تقديم ما هو غير معقول على نحو مقبول كما اختفت من المسرحية أية علامة لوجود العدالة الالهية. ويقول تورانس (Torrance) إن سوفوكليس يعبر لأول مرة عن اللامعقول في العذاب الانساني المأساوي بمسرحية قائمة الألوان تهيمن عليها - روح التشاؤم أكثر من أية مسرحية أخرى للشاعر. وعندما تنتهي المسرحية نحس بحاجة إلى إجابة إلهية عن التساؤلات المطروحة منذ البداية. ولاتأتي هذه الإجابة أبدا وكأن المسرحية قد تركت بلا نهاية، إذ لم يقل كل شيء، ولم يوضع « حل » (Lysis) سليم « العقدة المسرحية » (Desis)^(١١).

ويؤكد رينهاردت (Reinhardt) على بدائية البنية الدرامية والتشابه الأسلوبى بين « بنات تراخيس » و«أياس» ويشير الى عناصر معينة تذكرنا بتراجيديا أيسخولوس. ويرى هذا الباحث أن مسرحية « بنات تراخيس » تمثل المأساوية القائمة على أساس أن أقوال وأفعال البشر إن هي إلا ردود فعل على تصرفات القدر. ويوجز الباحث نفسه آراءه في « بنات تراخيس » فيقول ان تفسخا ما يقع بين عناصرها الداخلية والخارجية وهو تفسخ نجم عن الاستخدام الخاطيء للنبوءات والامكانات الدرامية الأخرى^(١٢).

أما العلامة كيتو (Kitto) فقد وجد نفسه في مأزق إزاء هذه المسرحية التي تضم شخصيتين رئيسيتين هما ديانيرا وهرقل، فالأولى تصور مأساتها تصويرا

متكاملا ، أما الثاني أي هرقل فتأتي مأساته قوية وعنيفة ولكنها قصيرة وحادة وهي مأساة تكشف النقاب عن العيوب الأخلاقية في شخصية هذا البطل (١٣) .

ويتبنى مازون (Mazon) نفس هذا الرأي ويقول ان المأساة الثانية - أي عذاب هرقل - تلغى الأولى أي مصير ديانيرا . ويقول مازون أيضا ان كل شيء في هذه المسرحية قاس وعنيف (١٤) .

لقد أزعج هؤلاء النقاد وجود الفجوة الشكلية المتمثلة في أن ديانيرا تلقي البرولوج (Prologos) وتظل موجودة في المشهد والأحداث حتى بيت ٨١٢ ويمتد الإعلان عن موتها حتى بيت ٩٤٦ حيث تلقي المربية مونولوجا طويلا يشبه في تركيبه وتكوينه وتعميمه أغنية النهاية التي عادة ما تلقى الجوقة في مسرحيات سوفوكليس ، أي أن كل شيء يبدو كما لو أن مسرحية « بنات تراخيس » ستنتهي هنا . ولكن هرقل يظهر في بيت ٩٧١ وكل شيء في المسرحية بعد ذلك يدور حوله ويتركز في مصيره وما يصدر عنه من أقوال .

يقول معظم النقاد أن هذه المسرحية تنتهي بالإشارة إلى حرق هرقل فوق جبل أويتا (Oite) باللاتينية (Oita) حيا . وهي نهاية - كما يقولون - لم يمهد لها دراميا في أثناء تطور الحدث الدرامي . فهي إذن نهاية عرضية أي أنها لا ترتبط عضويا بما سبقها في المسرحية . يقول لينفورث (Linforth) إن الشاعر قبيل النهاية نظم جزءا زائدا (Anticlimax) استسلم فيه لمعطيات ومتطلبات التاريخ والأسطورة . وفي هذا الجزء لا تنطق دينيرا كلمة واحدة لأنها تكون قد فارقت الحياة والمسرحية سلفا . يبدأ هذا الجزء الاضافي برأي لينفورث عندما يدخل هرقل حيا إلى الأوركسترا (١٥) .

ولم يكتف بعض النقاد برفع ديانيرا إلى مرتبة البطولة التراجيدية السامية على حساب هرقل ، بل بالغوا في تصوير بشاعة ما يتميز به الأخير ، فقالوا إنه وحشي ، جعجاع ، يخلو من أية علامة للنبل أو الأخلاق الحميدة . ويعتقد موري (Murray) أن هذا هو حجر الزاوية في بنية المسرحية كلها أي تعرية هرقل من كل بطولة زائفة كانت الأساطير قد نسجت حولها . ويتصور موري أن سوفوكليس كان يهدف إلى تصحيح زيف البطولة الهرقلية في الأساطير . ويعتقد هذا الباحث المرموق أن سوفوكليس قد اتخذ من « هرقل مجنونا » ليوريبيديس النموذج الذي نسج على منواله وحذا حذوه . فمع أن هرقل يوصف بأنه « أفضل الرجال » - كما هو مورث في الأساطير والملاحم - إلا أن سوفوكليس قد بالغ في اظهار قسوته ووحشيته وضرب لنا

مثلا من نتائج أفعاله ، ويعنى ما لقيته ديانيرا وهى شخصية غاية فى الرقة والعذوبة ، لم تقترف ذنبا سوى أنها أخلصت لزوجها اخلاصا يفوق كل حد ويزيد على كل خيال . ويأخذ كل من شنويسل (Stoessl) وجالينسكى (Galinsky) بهذا الرأى^(١٦) .

ويقول ويتمان (Whitman) إن سوفوكليس يعامل بطله هرقل بقسوة بالغة حتى أنه - كما يرى جونز (Jones) أيضا - إذا كان زيوس قد أوفى بوعوده لأوديب فى مسرحية «أوديب فى كولونوس» فإن رب الأرباب قد أعطى وعودا مماثلة لهرقل ولم يف بها فى «بنات تراخيس» . ونلمس - برأى هذين الناقلين - صدى للشعور بالاحباط والاضطهاد إزاء الخذلان بالوعود فى الآيات الأخيرة من المسرحية^(١٧) .

أما هارش (Harsh) فيرى أن لب المسرحية أونواتها يقع فى السخرية من موت هرقل حرقا وبلا تكريم . لأن شخصية هرقل - كما يعتقد الباحث - تبعث على الشفاق ولكنها لا تقدر على أن تكسب حبنا أو تعاطفنا معها . ولا يبدو هذا البطل فى النهاية جديرا بما أثاره لدينا منذ بداية الحدث الدرامى ، أى الخوف على مصيره ومواساتنا له فى مصائبه . لقد قدمه لنا الشاعر فى صورة تظهره كأقسى شخصية وأكثر الأبطال وحشية فى الأدب الأغريقى كله . إنه وفقا لهذه الرؤية «رجل بلا إحساس أو إدراك ، أنا فى لا يهتم إلا بشخصه ولا يتأثر بأية بادرة للشك أو التردد فى مواجهة آلامه» . ومن ثم فيبدو لهؤلاء النقاد بصفة عامة ولهارش على نحو خاص جزاءً وفاقا أن يموت هرقل هذه الميتة غير الشريفة محترقا فى الرداء المسموم^(١٨) .

ويرسم اهرنبرج (Ehrenberg) صورة لهرقل «بنات تراخيس» فنرى فيها أن الملامح التقليدية لهرقل كبطل أسطورى فاعل للخير (Euergetes) من أجل كافة البشر قد طمست فالبطل فى هذه المسرحية - برأى هذا العالم - يبدو على النقيض من ذلك حيث لا يستجيب لأى نداء سوى ما تمليه عليه طبيعته الخاصة ، ولا يشبع أية رغبة سوى رغباته الذاتية ، لا يلتزم بأية حدود ولا يرعوى عن ارتكاب أفظع الجرائم . لقد صار هذا البطل خطرا يهدد الناس من حوله أى أن قوته العظيمة إنقلبت شرا مستطيرا يحيط بذويه وأهله وبنيه . إن هرقل «بنات تراخيس» - حسب هذا التفسير - شخص لا يعنى المعايير الأخلاقية فهو بطل فوق مستوى البشر لا تحكمه أية قواعد أو قوانين مما يعرفها سائر الناس فله قواعده وقوانينه الخاصة^(١٩) .

« وهكذا لا توجد أدنى إشارة صغيرة إلى مسألة تأليه هرقل في هذه المسرحية » .
هذا ما يصرح به فيلا موفيتز^(٢٠) (Wilamowitz) . أما كيتو فينصح كل من يبحث
عن تطهير هرقل بأن يقصر بحثه في الجزء الأخير من المسرحية الخاص بالتأليه ، وهو
الجزء - كما يضيف كيتو ساخرا ومتهمًا - « الذي نسي سوفوكليس أن يضمه إلى
مسرحيته » ، أى سقط سهوا من المؤلف^(٢١) .

إن جميع هذه الآراء المطروحة هي جزء من كل ، وبدلاً من التماهي في عرض
مزيد منها ، علينا أن نتوقف قليلاً لتدبر أمر هذا اللغز الذي خلفته لنا مسرحية « بنات
تراخيس » وما دار حولها من نقاش . وسنبادر على الفور بطرح رأينا الذي يتلخص في
إعتقادنا بأن نفي فكرة تأليه هرقل نفيًا تامًا من هذه المسرحية قد تسبب في إلحاق
الضرر المدمر ليس بصورة هرقل السوفوكلي فحسب بل بالجواهر بل المأساوى لفن
سوفوكليس الدرامى أيضا . ودليلنا على ذلك

أن معظم أصحاب هذه الآراء سالفه الذكر قد انتقدوا بمرارة البنية الدرامية
والمضمون المأساوى للمسرحية ككل . أي أنهم أعملوا معاول الهدم في المسرحية سلفاً
ثم شرعوا ينتقدون هذه المسرحية المهشمة . وفي الصفحات التالية سنحاول تفنيد هذه
الآراء على أمل إصلاح ما أفسدته بعض مظاهر الشطط فيما دار حول مسرحية
« بنات تراخيس » من نقد .

ثالثاً : تحليل مسرحية « بنات تراخيس »

١ - دور الجوقة

يرى بعض النقاد أنه من معطيات كافة مسرحيات سوفوكليس التي وصلت إلينا
يمكن أن نستنبط حقيقة أن الشاعر كان يميل إلى أن تحمل كل مسرحية من مؤلفاته
اسم بطل المسرحية الرئيسى عنواناً . ومن ثم كان من المنتظر أن يسمى سوفوكليس
المسرحية التي بين أيدينا إما « ديانيرا » أو « هرقل » لو كان الشاعر أصلاً يهدف إلى
أن يجعل أحدهما البطل الرئيسى حقاً . يقول آدمز (Adams) إن عنوان « بنات
تراخيس » يعنى أن الجوقة هي التي تعطى المسرحية النهاية الصحيحة . وهي التي
تشارك في الأحداث مشاركة فعالة وكأنها إحدى الشخصيات . إنه عنوان إذن
يذكرنا بعناوين بعض مسرحيات أيسخولوس مثل « المستجيرات » و « الفرس »

و « حاملات القرابين » . فالجوقة في « بنات تراخيس » مثل الجوقة في هذه المسرحيات الأيسخولية هي التي توجه الأحداث (٢٢) .

فهل تلعب الجوقة في « بنات تراخيس » دور البطولة ؟ لانتظن ذلك وإن كانت الجوقة فعلا تقوم بدور درامى بارز ، وتساهم مساهمة عضوية في تطوير الحدث الدرامى . وهذا ما سنوضحه في السطور التالية .

لقد تعددت الآراء وتباينت النظريات حول دور الجوقة عند سوفوكليس ، ومنها القول بأن الجوقة في مسرحياته تلعب دور « المتفرج المثالى » ، وقيل كذلك إن شخصيات ايسخولوس كانوا من الآلهة فصاروا عند سوفوكليس أبطالاً ونزلوا في مسرح يوريبيديس إلى مرتبة البشر . وتبعاً لذلك قيل إن الجوقة الأيسخولية تتكون من الأبطال وصاروا عند سوفوكليس من البشر العاديين وأما جوقة يوريبيديس فتتألف من مجرد أشباح . وبعبارة أخرى تقف الجوقة في مسرح ايسخولوس على مبعدة من الأحداث لكى تتدبر أمر ما يجرى أمامها وتشرحه للجمهور . أما الجوقة عند يوريبيديس فقد انشغلت مع مؤلفها الشاعر الفيلسوف بالتحليل السيكولوجى للشخصيات والتأمل العقلانى للمواقف والأحداث ، ومن ثم لم تعد قادرة على أن تشترك إشتراكاً فعلياً فى الحبكة الدرامية . أما سوفوكليس فهو الذى زرع الجوقة فى قلب الأحداث لتساهم مساهمة عضوية فى تطوير الحبكة الدرامية . بل إن موضوعات سوفوكليس تتسم بالطابع الجمعى مثل الطاعون الذى يصيب طيبة فى « أوديب ملكا » ، وبناءً على ذلك فالقضايا المطروحة ترتبط بحياة الشعب كله ، وأفراد هذا الشعب هم الذين يشكلون الجوقة . فعلى سبيل المثال نجد فى مسرحية « أياس » أن بحارة جزيرة سلاميس هم أول المتضررين بسبب سقوط هذا البطل .

ومع ذلك فلا يمكن لأحد أن يزعم بأن سوفوكليس قد جعل الجوقة تقوم بالبطولة الرئيسية والدور الأول فى أية مسرحية من مسرحياته السبع الباقية . لأن البطل التراجيذى السوفوكلى تمتع بقدر من الأهمية والقوة لايسمح بالتنازل عن شيء من مكانته المحورية للجوقة أو غيرها .

يضع كيركوود (Kirkwood) الأجزاء الغنائية فى المسرح الاغريقى - أى أغاني الجوقة - جنباً إلى جنب مع قصائد بنداروس شاعر الاغريق الغنائى الأول كأهم نماذج وصلتنا من الشعر الاغريقى الجماعى (٢٣) . ذلك أن الاغريق - كما يقول موتى (Meautis) بحق - رأوا أن الكلام العادى البسيط لا يكتفى للتعبير العميق عن النفس

البشرية ، وقارنوا ذلك الكلام البسيط بقيثارة دون أوتار . ولكي يستكمل الكلام العادى أدواته التعبيرية ويسير أغوار النفس البشرية لابد وأن يرتبط على نحو أو آخر بالموسيقى والايقاع والرقص^(٢٤) . ويتفق كل من إلز (Else) والباحثة ديل (Dale) مع الرأى سالف الذكر ، أي أن الجوقة فى المسرح الاغريقى تلعب دورا غنائيا - لا دراميا - فى المقام الأول^(٢٥) .

بيد أننا بالنسبة لمسرح سوفوكليس لايمكن أن نغفل تماما أن الجوقة تلعب دورا دراميا مهما مثل بقية الشخصيات . إنها بمثابة شخصية جماعية كما يقول الأسبانى إراندونيا (Errandonea) الذى يذهب إلى حد إعتبار أن الجوقة هى البطل الرئيسى فى مسرحية « أوديب فى كولونوس » . ومن الغريب أن نفس هذا الباحث يقلل من دور الجوقة فى « بنات تراخيس » ، فهو يرى أن البطولة الرئيسية تقوم بها ديانيرا وأن الجوقة لا ترتبط بها ارتباطا وثيقا . ويعلل ذلك بأن هذه الجوقة تتألف من فتيات صغيرات لا يستطعن أن يشاركنها عواطفها وأحاسيسها كأمرأة ناضجة وزوجة وأم . ولاستطيع هى نفسها أن تعتمد عليهن كثيرا لانهن لا ينشغلن إلا بمظاهر الأمور ويغفلن أو يجهلن بواطنها بحكم ضآلة أوضحة تجربتهن فى الحياة^(٢٦) . ونحن نرى أن الخطأ الرئيسى الذى وقع فيه هذا الباحث هو أنه اعتبر ديانيرا صورة أخرى لميديا اليوريبيدية أى الزوجة المهجورة والغيورة إلى حد الشروع فى الانتقام الشنيع . وكان من الطبيعى أن يشل هذا التفسير حركة الجوقة . والحقيقة أن ديانيرا - كما سنرى - تأتى كالنقيض السافر لشخصية ميديا .

نحن لاننكر أن بنات تراخيس - أى الجوقة - فتيات بريئات بل وأقرب إلى السذاجة ولكن علينا ألا ننسى أن هذه السمات تقاسمهن فيها صاحبتن وسيدتهن نفسها أي ديانيرا . فكأن الجوقة عدة ديانيرات إن صح القول . وبعبارة أخرى أخذت الجوقة من ديانيرا الجنس والسن والمشاعر والمواقف والسمات الجوهرية . وإذا تخيلنا جوقة أخرى للمسرحية مكونة من نساء فى سن أكبر أو من رجال كبار أو صغار فإن ذلك كان بالضرورة سيؤدى إلى تعزيز فكرة عزل ديانيرا كبطل تراجيدى أوحدها وكما هو متبع فى مسرحيات أخرى لسوفوكليس ولاسيا « فيلوكتيتيس » . ولكن مثل هذه الجوقة كانت ستدين ديانيرا ولا تؤيدها عندما ترسل الرداء المغموس فى دم نيسوس إلى زوجها هرقل وهو عمل محورى تقوم على اساسه بنية المسرحية كلها بل ومغزاها المأساوى ايضا .

في أغنية البارودوس (بيت ٩٤ - ١٤٠) تتوجه بنات تراخيس برجاء إلى الشمس أن تكشف لهن أين يوجد هرقل (٩٤ - ١٠١) ويشاركن ديانيرا قلقها حول مصير زوجها (بيت ١٠٢ - ١١١ وقارن ١٤١ وما يليه) وإن كن يفتقدن جزعها وعدم صبرها (بيت ١٢١ وما يليه) قائلات لها (بيت ١٣٠ - ١٣٥) :

« فالليل ذو النجوم لا يدوم للبشر
ولا المصائب ولا الثروة
وعندما تذهب عنا بعيدا
يأخذ إنسان آخر دوره منها ...
من السعادة والحرمان »

وفي هذه الأبيات تكمن إشارة خفية لتأليه هرقل الذي سيكون بالنسبة لهذا البطل راحة أبدية بعد متاعب الحياة الشاقة وهذا ما سنعود إليه . المهم الآن أن هرقل سيظهر في مرحلة متأخرة من المسرحية وسيأتى ظهوره كأنه إستجابة لهذا الرجاء من جوقة « بنات تراخيس » .

دعنا نتمعن النظر في رد فعل ديانيرا على أغنية البارودوس . ونلاحظ أن الخبرة قد مكنت ديانيرا من الحكم على الأشياء بطريقة تنم عن وعى وإدراك أكبر مما تتمتع به بنات الجوقة الصغيرات الساذجات . ومع ذلك وبشيء من التدقيق يمكن أن نستخلص أن قدرة ديانيرا على التمييز لاتفوق قدراتهن كثيرا . في ردها على الجوقة تقارن ديانيرا بين حياة « العذراء » وحياة « الزوجة » (أبيات ١٤٤ - ١٥٠) . وتقرن الحياة الزوجية بلبالي الأرق والقلق لا الفرح والمرح . وتتقى ديانيرا كلماتها بعناية فائقة وعلى نحو

يشى بأنه قد قصد بها تصحيح ما ورد في أغنية البارودوس . لقد قالت الجوقة أن الفرح والترح يأتیان للبشر دواليك فهذا يعقب ذلك وهكذا إلى الأبد . أما ديانيرا وكأنها تصحح المقولة المعنية أو ترد عليها فتقول إنها تخشى أن تظل محرومة على الدوام وبلا نهاية (أبيات ١٧٦ - ١٧٧) . وما أن تنتهى ديانيرا من حديثها حتى يصل الرسول المسن ليعلم أن هرقل على قيد الحياة وأنه قد انتصر في المعركة . وعندئذ تحت ديانيرا الجوقة أن يغنين ويطربن (بيت ٢٠٢) وهكذا ينجح سوفوكليس في أن يقدم لنا دراميا صورة فعلية من صور دورة الحظوظ وبالتحديد توالى الأرق مع السكينة أو الحزن العميق مع السرور البهيج ، فدوام الحال من المحال .

إن مبدأ « كل الأشياء تتحرك » (Panta Rhei) حكمة قديمة ومألوفة في الفلسفة الأورفية وعند أعماله الأخرى مرارا . وفي شذرة رقم (٥٧٥) نجد الحظ يدور في شكل عجلة فعلا . وفي شذرة (٨٧١) يربط الشاعر دوران هذه العجلة بدورات القمر . وهذا ما يجعلنا نعود إلى الورا حيث كانت بنات تراخيس في البارودوس قد ربطن بين عجلة الحظ والليل . إذ لم تكذ ديانيرا تنهى قصة آلامها ولم يكذ هيايوس يرحل للبحث عن أبيه الغائب حتى تأتي الجوقة وتضع في أغنية البارودوس الخلفية العامة والأساسية لكل هذه الأحداث الجارية أي « عجلة الحظ » ومن ثم يصبح من المتوقع وإذا سارت الأمور في مجراها الطبيعي أن تجر سنوات الآلام والأرق الطويلة وراءها سنوات أخريات من الصفاء والسرور . ذلك أن ربة الحظ توخى (Tuche) تدين لسكان تراخيس بقدر من السعادة . وهي بلا أدنى ريب حريصة على أن تسدد دينها بكل وسيلة . هذا هو اعتقاد بنات تراخيس الذي يطرحه في أغنية البارودوس ، وهو في نفس الوقت الاعتقاد الذي يشكل الإطار العام للحدث الدرامي في المسرحية ككل ولا سيما تأليه هرقل . فالآلام التي تكبدها البطل طول حياته لا بد وأن تلقى مكافأة كبيرة (قارن أبيات رقم ١ وما يليه ، ٩٤-٩٥ ، ١٢٩-١٤٠ ، ٢٨٤ ، ٣٠١-٣٠٢ ، ٤٣٩-٤٤٠ ، ٩٤٥) .

وبعد ذلك تتواتر الأنباء عن إنتصار هرقل ثم يأتي ليخاس خادم البطل ومعه حشد من الأسيرات الأويخاليات أي من أويخاليا التي دمرها هرقل . فتنتطق الجوقة في أغنية نصر قصيرة (أبيات ٢٠٥ - ٢٢٤) . وتمثل هذه الأغنية بنشوتها إستجابة غير مباشرة من جانب الجوقة لما طلبته ديانيرا منهن أي أن يطربن ويغنين (بيت ٢٠٢) . واختلف النقاد حول توصيف هذه الأغنية ، فبعضهم يراها الأغنية الأولى للجوقة وهي مستقرة في الأوركسترا أي (Stasimon) ^(٢٧) ويرأها آخرون « فاصلا غنائيا » أو « رقعة زخرفية » (Embolisma) ^(٢٨) .

المهم أن الجوقة هنا تنفجر في أغنية فرح وحشي دفعة واحدة أي دون أن تنقسم أغنياتها شكليا إلى استروفات (Strophai) أي مقطوعة ترد على مقطوعة أخرى وهكذا . علاوة على ذلك تقول الجوقة نفسها عن أغنياتها أنها نشيد نصر بايان (Paian) يخاطب أبوللون وأرتميس ... وهذه الأغنية هي الوحيدة في مسرح سوفوكليس كله التي تنظم بلا استروفات وتجمع بين الرقص في نشوة بالغة وأبيات إيامية مشطورة مع أبيات باكية . إنها في الواقع تمثل ذروة غنائية راقصة .

ويعتقد كيمريك (Kamberbeek) أن الجوقة هنا قد انشطرت الى قسمين أي كان نصف الجوقة يغنى ونصفها الآخر يرقص ، ثم يتبادلان الأدوار تباعا . ويقول نفس الباحث أن الأبيات من ٢٠٥ - ٢١٥ كانت تنشد بواسطة النصف الأول من افراد الجوقة بينما كان النصف الثاني يرقص ثم يتبادلان الأدوار في أبيات ٢١٦ - ٢٢٠ . أما الأبيات ٢٢١ - ٢٢٢ فتغنيها الجوقة مكتملة وهي تواكب عناءها بالرقصات المناسبة .

هكذا تبدي هذه الأغنية السوفوكلية في « بنات تراخيس » من السمات والخصائص التي تقربها من الأغنية الديثورامبية التي نشأ عنها فن التراجيديا أصلا . وتبدو عذراوات تراخيس في هذه الأغنية وكأنهن كاهنات باكخوس المجذوبات . فقد أثار نشيد أبوللون فيهن الجزل البا كخي المعهود ووصلت بهن النشوة إلى أقصى حد ، كما أن تيجان اللبلاب التي تزين رؤوسهن قد منحتهن قوتها الغامضة ، واستنفرت فيهن كل قواهن وقدراتهن على الصخب والرقص وشهوة الانفلات من دائرة الحزن . إنها إذن أغنية تحتل موقع نشيد نصريغني بمناسبة عودة هرقل الظافرة التي تبشرها الأنباء المتناقلة . وهكذا يمكن اعتبار هذه الاغنية الخطوة الأولى على طريق تأليه هرقل . وهو طريق طويل مليء بالصعاب والمشاق مما يقدم للبطل الفرصة بعد الأخرى للإحتفاء بانتصاراته المتتالية .

وإذا لم نقبل اعتبار الأغنية سالفه الذكر الأغنية الأولى للجوقة وهي مستقرة في الأوكسترا - وهذا ما أجمع عليه معظم النقاد - فإن الأغنية التالية (أبيات ٤٩٧ - ٥٣٠) هي بحق التي تحتل هذا الموقع أي ستاسيمون أولى (Stasimon) . تأتي هذه الاغنية بعد دخول ديانيرا القصر مع ليخاس الذي كان قد تم اقناعه بأن يكشف حقيقة « يولى » وهي التي عشقها هرقل وبسببها دمر مملكة أبيها في أويخاليا لأنه رفض أن يعطيها له زوجة . تبدأ الأغنية بموضوع عام ثم تعود إلى الحالة الراهنة التي جاءت نتيجة الصراع بين هرقل وأخيلووس إله النهر من أجل الحصول على يد ديانيرا . ويتضمن محتوى هذه الأغنية عناصر كثيرة مشتركة مع أغنية الدخول التي كان إننباه الجوقة فيها منصبا على هرقل الغائب . أما في هذه الأغنية - ستاسيمون الاولى - فإن الجوقة تركز كل انتباهها على حياة ديانيرا العذراء أي قبل زواجها من هرقل . وهذان الموضوعان - غياب هرقل ، وحياة ديانيرا قبل الزواج - يمثلان إجابة الجوقة غير المباشرة على المونولوج الاستهلاي أي البرولوجوس الذي ألقته ديانيرا (بيت ٤٨ - ١) . إذن فهما يشكلان جزءاً لا يتجزأ من جوهر المسرحية ، وكلاهما يتبادل التأثير

والتأثر بالآخر. ذلك أن هرقل الذى فاز بيد ديانيرا - وكانت فتاة سعيدة مع أسرتها الملكية - أخذها إلى تراخيس وأنجب منها ثم غاب عنها وظلت تقضى الليل والنهار فى ألم الانتظار .

ولعله من الواضح أن الأغنية موضع التحليل تؤدي وظيفة درامية هامة وهى تطوير الحدث . وقد أنجز سوفوكليس هذه المهمة ببراعة ظاهرة . فالصراع بين هرقل وأخيلووس لا يمثل فى هذه الأغنية مجرد أسطورة زخرفية بل هى خلفية أساسية ومنطقية لما يجرى الآن من أحداث . وهذه الخلفية تتبلور فى فكرة شائعة فى المسرح الإغريق بصفة عامة ونعنى قوة وعنف الحب الذى هو الموضوع الرئيسى لهذه الأغنية والذى هو لب المسرحية ككل . ولهذا السبب فإن الناقد الفرنسى مازون (Mazon) يضع هذه الأغنية محورا للمسرحية كلها ، كما يعتبرها فان دير فالك (Van der Valk) مفتاح الفهم الحقيقى لشكل ومضمون هذا العمل الدرامى^(٢٩) . فسر قصة الصراع بين هرقل وأخيلووس تشكل رسما حيا (ad hominem) لما يمكن أن ينساق إليه من أصابهم الحب العنيف . ومن ثم وبطريقة غير مباشرة يمكن تصور نتائج الحب الجديد أى حب هرقل ليولى الذى كان وراء تدمير مملكة بأكملها . نعود للصراع بين هرقل وأخيلووس حول الفوز بيد ديانيرا حيث نجد القبرصية أى أفروديتى تقف لتراقب هذا الصراع كحكم (بيت ٥١٥) .

وجدير بالذكر أن الصورة التى يرسمها سوفوكليس فى هذه الأغنية للصراع بين هرقل وأخيلووس تذكرنا بصراع آخر وقع فى «الإلياذة» (الكتاب ٢١ بيت ٢٣٧ وما يليه) بين أخيلليوس وسكاماندوس . وبعبارة أخرى فإن سوفوكليس قد إستعار من هوميروس بعض ملامح هذا الصراع . بل إنه يستخدم بعض خصائص الأسلوب اللغوى الملحمى لوصف مثل هذا الحب الأسطورى .

وتكشف الأغنية التى نقوم بتحليلها النقاب عن شخصية ديانيرا فنراها سلبية مستسلمة لقدرها ، وحيدة ، يائسة بائسة ، أو على حد قول الجوقة نفسها « طائر محروم من أليفه الخ » (بيت ١٠٥) . تبدأ الأغنية بوصف دقيق للصراع الدموى العنيف ، وتنتهى بوصف الفتاة الرقيقة التى لا تملك من أمرها شيئا ، وتجلس لتشاهد الصراع فى ترقب وانتظار وخوف لأنها هى نفسها «جائزة» الفاتر فى هذه المعركة . ويمكن للمرء أن يلمس فى هذه الأغنية تأرجحا مستمرا بين هذين القطبين أى جانبي الحب المتناقضين ، فأحدهما لطيف ومريح والآخر مخيف ومدمر . المهم أن صورة

ديانيرا في هذه الأغنية التي تلقىها الجوقة تعد تجسيدا لما سبق أن قالته ديانيرا في المولوج الاستهلاكي أي البرولوجوس ونعني أن «الجمال ألم» (Kallos algos).

وتعتبر هذه الأغنية من جهة أخرى همزة وصل بين ما سبق من أحداث والمشهد الحوارى - الایسودیون (Epeisodion) - التالى حيث تحاول ديانيرا بالفعل أن تستعيد حب زوجها .

وتلقى هذه الأغنية أيضا أضواء باهرة على شخصية هرقل الغائب . ففي كلمات هذه الأغنية يبدو البطل «منقذا» للمنكوبين البائسين ، يمسك بقوسه وسهامه وهراوته (أبيات ٥١١-٥١٢) ليحطم قوى الشر الوحشية . وتبرز هذه الأغنية ملامح التناقض بين العجز الانساني وعدم التأكد المتمثلين في شخصية ديانيرا من جهة (أبيات ٤٧٣ وقارن ٢٣١) والقدرة على الانجاز والثقة الكاملة قولاً وفعلاً في شخصية هرقل من جهة أخرى . بيد أن هرقل في هذه الأغنية يبدو أيضا رجلاً تدفعه عواطفه إلى خوض صراعات متتالية هي بمثابة سلسلة من الاختبارات لبطولته . فالنجاح والانتصار في هذه الاختبارات يمثلان صفة أساسية في مفهوم البطولة عند الأغريق . وفي الأغنية التي نحللها يخرج هرقل من الصراع العنيف مع أخيلووس منتصرا وفائزا بالجائزة المرصودة أي ديانيرا . وتخدم هذه الصورة البطولية لهرقل هدفين دراميين في وقت واحد . أولهما أننا في إطار هذه الأغنية نرى الآن على المسرح امرأتين - ديانيرا ويولى - فاز بهما هرقل تباعا كجائزتين في صراعين سابقين وتضاف إليهما هذه الكوكبة من الأسيرات الأوبخاليات اللاتي يمثلن على نحو غير مباشر تجسيدا حيا لانتصارات هرقل المتتالية . وهكذا وحتى الآن في مسرحية «بنات تراخيس» يظهر هرقل أمامنا - رغم غيابه - بطل الصراعات والانتصارات والجوائز ولا ينازعه منازع في ذلك قط . والهدف الثانى يمكن أن ندركه مما تشير إليه الأغنية موضع الشرح والتحليل عن طريق التلميح لا التصريح ونعني أن تأليه هرقل سيأتى في النهاية كجائزة مناسبة تتوج انتصارات وانجازات هذا البطل على الأرض وأن «هيبى» بنت زيوس وربة الشباب الخالد ستكون هي الزوجة السماوية الأبدية . اللاتمة بهذا البطل المؤله .

صفوة القول أن أغنية الجوقة الأولى بعد استقرارها في الأوركسترا تقدم لنا مقارنة درامية مهمة وذات مغزى جوهري بالنسبة للمسرحية ككل . فهي مقارنة ليس فقط بين ديانيرا وهرقل ، بل أيضا بين المخلوق الوحشى الاسطوري إله النهر أخيلووس

(أبيات ٥٠٨-٥١٠) من جهة وهرقل الإنسان - البطل - الاله من جهة أخرى
(أبيات ٥١٠-٥١٢) .

وتستشير ديانيرا صديقاتها أفراد الجوقة قبل أن ترسل الرداء مغموسا بدم نيسوس
الى هرقل (أبيات ٥٣١ وما يليه) ويوافقها على هذه الخطة ويدللن بذلك .

على سذاجتهن . فهن يعتقدن أن ديانيرا صديقتهن الحبيبة وزوجة هرقل لها الحق
كل الحق في أن تحتفظ بحب زوجها بأية وسيلة مهما كانت . فيولى بالنسبة لهن عشيقة
هرقل الأجنبية . وتذكرنا هذه المشورة من جانب الجوقة بمشورة أخرى سابقة حين
نصحت الجوقة ديانيرا بأن تستجوب ليخاس بشأن حقيقة الأسيرة الصامته والمتفردة
يولى (أبيات ٣٨٧ - ٣٨٨) هاتان المشورتان من جانب الجوقة تساهمان مساهمة
فعالة في رسم شخصية ديانيرا دراميا . إنها مشورتان قصد بهما أن يتضامنا من أجل درء
أية شبهة حول نوايا ديانيرا الطيبة . فهي لم تبادر بممارسة أى فعل دون التشاور مع
من يقفون إلى جوارها ويخلصون لها الرأى والنصيحة . ومع ذلك فهاتان المشورتان
تبرزان أيضا عنصر السلبية في شخصية ديانيرا كمنبع المأساوية ، فهي كما سنرى
لا تحرك ساكنا في الوقت المناسب وتنتظر دوما حتى يفوت الآوان .

أما أغنية الجوقة الثانية - ستاسيمون ٢ - (أبيات ٦٣٣ - ٦٦٢) فتأتى بمثابة
المعادل الغنائي والدرامى لأغنية الدخول التى سبق أن حللناها . فهي أيضا أغنية من
نوع الهيورخيا (Hyporchema) أى اغنية مليئة بفرح وحشى ، وتفاؤل ساذج ، ونشوة
باكخية عارمة . ولكن هذه الأغنية التى بين أيدينا تشيع هذا الفرح الصاخب والجزل
البالغ كمقدمة ساخرة للفاجعة المأساوية حيث سيرتدى هرقل الرداء المسموم . تبدأ
فتيات تراخيس أغنيتهم بخطاب يتوجهن به إلى سكان جبل أويتا المقدس والمناطق
المحيطة به قائلات بأنه توا ستصدهح الموسيقى العذبة كقيثارة أبوللون فتشيع جو السرور
والبهجة بالنصر المؤزر (أبيات ٦٤٠ - ٦٤٢) . فتتجاوب مع موسيقى النصر هذه
الجيال والأنهار وتردد الغابات والأحراش أصداها . إذ أن هرقل على وشك الوصول
متوجا بالنصر المظفر (أبيات ٦٤٤ - ٦٤٦) وقد استسلم للدواء السحري الذى
استخدمته معه ديانيرا (أبيات ٦٦٠ - ٦٦٢) ، والنقطة الأخيرة بصفة خاصة هى
التي تبعث السرور والنشوة في نفوس عذارى الجوقة بنات تراخيس الصديقات
المخلصات لديانيرا .

في هذه الأغنية تبدو أولئك العذارى - مثل ديانيرا - ساذجات في تفسيرهن للأشياء . فهن عاجزات عن الغوص في بواطن الأمور والوصول إلى ما يخبئه تطور الأحداث . وتربط هذه الأغنية أيضا بين المشهد الحوارى السابق - أيسوديون - الذى تم في نهايته إرسال الرداء إلى هرقل وبين المشهد التالى لهذه الأغنية والذى سيشتعل فيه هذا الرداء المسموم على جسد هرقل فيحرقه . وتبدى في هذه الأغنية أيضا قدرة سوفوكليس البارعة في رسم المفارقات الدرامية الرائعة والمفعمة بالسخرية التراجيدية المؤثرة . حقا سيعود هرقل منتصرا وحقا سيستسلم للدواء السحري الذى غمس فيه الرداء المرسل اليه . ولكن هيهات أن يكون ذلك على النحو الذى تخيلته الجوقة وفرحت به . لأن بطل الأبطال هرقل ، مدمر المدن والمهيمن على الوحوش الضارية سيعود إلى منزله محطما تماما ومقهورا ومحمولا على الأكتاف بعد أن فقد القدرة على الوقوف على قدميه .

وهكذا تفلح هذه الأغنية - موضع الحديث - في وضع أيدينا على لب الخلفية الأساسية للأحداث ، ومن ثم تساعدنا على فهم المغزى التراجيدى لكل ما يجرى أمامنا . ونعنى الفجوة الشاسعة بين التخطئ البشرى أو الفهم الضال ضلالا بعيدا من جهة ، والتبصر الإلهي القادر ليس فقط على الرؤية المستقبلية بوضوح بل وتسيير دفعة الأمور نحو غايتها من جهة أخرى .

وتتجسد هذه الفجوة وبشاعتها في السرور الآدمى الطائش والمسرف في تفاؤله والذى يأتى دائما عند سوفوكليس كمقدمة تمهيدية لواقعة مأساوية مروعة . فقرب نهاية هذه الأغنية التى نعلق عليها تخرج ديانيرا لتشرح للجوقة ولنا المخاوف والهواجس التى تستبد بها من بعد إرسال الهدية المشؤومة ، أي الرداء المغموس في دم نيسوس إلى زوجها هرقل . وتأسف الجوقة أشد الأسف لحال ديانيرا المتردية ، ولكنها تطلب منها ألا تفقد الأمل تماما (أبيات ٧٢٧ - ٧٢٨) . وهنا نتساءل من بالضبط الذى يحتاج إلى المشورة والنصح الآن ؟ ديانيرا أم الجوقة ؟ أم هما معا ؟ .

ونعود إلى بداية الأغنية (أبيات ٦٣٣ - ٦٣٩) حيث تناجى الجوقة المنطقة المحيطة بتراخيس وجبل أويتا . ولا يمثل النداء مجرد زخرف جغرافى بسيط وإنما هو عنصر أساسى في الحدث الدرامى والتأليه التراجيدى لبطل المأساة هرقل . فهذه المناطق ولاسيما قمة جبل أويتا ستشهد بنفسها بعد قليل لا عودة البطل المنتصر وإنما

موته حرقاً فوق محرقة يأمر هو نفسه بأعدادها . وإن كانت هذه الميتة في الواقع وهذه الصورة تمثل فعلاً العودة المنتصرة والنهائية من الوجود الأرضي الى العالم الذي ينتمى اليه هرقل أصلاً أى عالم الآلهة الذي كان هرقل ينتسب اليه بحكم المولد فهو ابن زيوس رب الأرباب .

وينابيع ثرموبيلاي الساخنة المذكورة في هذه الأغنية كانت قد أوجدتها الربة أثينة حامية وراعية هرقل البطل لكى توفر له استراحة مناسبة تجدد قواه في أثناء تجواله وترحاله وانتقاله من صراع الى صراع . فهذه الينابيع إذن تجسد فكرة العناية الالهية وتمثل النصر والخصوبة والتطهير ، أو بكلمة واحدة الخلود كمكافأة على ما يتكبده الأبطال من مشاق وآلام . وستشهد هذه الينابيع الدافئة تألية هرقل فوق محرقة جبل أويتا .

وغنى عن التبيان أن صورة هرقل في هذه الأغنية كإنسان - بطل في طريقه للتأليه أوضح من أن تحتاج إلى مزيد من التفصيل ما دمنا نتحرك في اطار فن سوفوكليس الدرامى بالغ الاتقان .

وعندما تعلم ديانيرا من هيالوس بآلام زوجها هرقل في الرداء الحارق لاتتوجه بكلمة عتاب واحدة للجوقة التى كانت قد أشارت عليها وأفتت بإرسال هذا الرداء موافقة ومؤيدة لخطة ديانيرا المشؤومة . تشعر ديانيرا بأن الخطأ خطؤها هى وحدها وعليها أن تتحمل كل العواقب الوخيمة بنفسها . ومن جهة أخرى فإن بنات الجوقة على ثقة تامة ببراءة صديقتهن وينصحنها بأن تدافع عن نفسها وإلا فإن صمتها سيحسب عليها ويؤخذ على أنه إقرار بالاثم (بيتي ٨١٣ - ٨١٤) . وبالفعل يأخذ بعض الدارسين البيتين المشار اليهما توا كدليل قاطع على أن الشاعر المؤلف يدين بطلته إدانة بينة . ويقولون ان اللغة المستخدمة في هذين البيتين قد صيغت صياغة خاصة تشي بلغة القضاء والمحاكم . ويعتقدون أن البيتين (٨٨٤ - ٨٨٥) يؤيدان هذا الرأى حيث تعيد الجوقة نفس القول أى أن ديانيرا هى وحدها المسؤولة عن كل هذه المصائب . ونحن من جانبنا لاناخذ بهذا الرأى بل نرفضه رفضاً باتاً لأنه يقلل من القيمة الفنية للمسرحية ككل بإفساد المغزى التراجيدي الكامن في شخصية ديانيرا وتحويلها إلى امرأة غيور وشريرة . ان البيتين ٨١٣ - ٨١٤ قد تكررت معناهما في كلمات أخرى لهيالوس . (بيت ١١٢٦) وهو يدافع عن أمه الميتة . وبعبارة أخرى

ينبغي ألا نفهم هذين البيتين على أنها إدانة لديانيرا ، ولكنها لايزيدان عن مجرد كونها اعتراضا بسيطا على صمتها في وقت هي بحاجة ماسة للدفاع فيه عن نفسها .

من المرجح أن الجوقة قد فهمت من كلمات ديانيرا ولاسيما بيت (٧٢٠) أنها لاتنوى الاستمرار في الحياة بعد موت هرقل . فلماذا لاينقل ذلك إلى هيالوس الذي كان بلاشك سيسعى جاهدا لانقاذ أمه من الانتحار ؟ ولنجب على هذا السؤال بالقول إن هيالوس لو فعل ذلك فإنه كان سيقضى قضاء مبرما على التطور الدرامي للأحداث دون أن يؤدي ذلك إلى تحويل في مجراها أو تغيير جذري في النهاية . فديانيرا بعد أن فقدت هرقل أو تكاد لايهمها أن تظل على قيد الحياة لتثبت براءتها بل إنها تتوق فقط الى الموت في أسرع وقت ممكن . وما كان تدخل هيالوس ليحدث شيئا سوى تأجيل موت ديانيرا إلى حين . وبنفس هذه الطريقة نستطيع تعليل « اللامعقول » في موقف المربية التي بدلا من التدخل لإنقاذ ديانيرا ومنعها من الانتحار تسرع لتخبر هيالوس بما حدث ليس إلا (أبيات ٩٢٧ - ٩٤٨) .

وتعد أغنية الجوقة الثالثة - ستاسيمون رقم ٣ - (أبيات ٨٢١ - ٨٦١) أطول أغنية في مسرحية « بنات تراخيس » وتأتي بمثابة موازنة دقيقة مع الأغنية الأولى . وتنقسم هذه الأغنية إلى أربع مقطوعات أي ستروفات ، يتركز الحديث في إحداها حول ديانيرا (أبيات ٨٤١ - ٨٥١) . في حين تتناول المقطوعات الثلاث الأخريات أعمال ومصير هرقل على نحو مباشر . فما أن سمعت الجوقة أنباء الرداء المسموم الذي حرق جسد هرقل حين عاد هيالوس بها من رأس كينايون حتى أدركت مغزى النبوءات القديمة ، فانخرطت تصف آلام هرقل والنتائج المترتبة على فعلة ديانيرا .

يظن بعض النقاد أن دور هذه الأغنية لايتعدى مجرد تعليق غنائي على الأحداث التي وقعت بالفعل حتى الآن . أما نحن فنضع لهذه الأغنية أهدافا درامية أهم وأعمق من ذلك بكثير . فعن طريق الاثارة الشعرية وانتقاء الكلمات إنتقاء موحيا بالإضافة إلى ما يعنيه الايقاع الغنائي في حد ذاته ، يأخذ مغزى الأحداث أبعادا جديدة حقا . ففي هذه الأغنية يعطى الشاعر خلاصة الأحداث ، كاشفا النقاب عن مسببات المأساة ، موضوع الأغنية على وجه التحديد هو موت ديانيرا وآلام هرقل ، وتشير الجوقة إلى آلام هرقل قائلة « الأقدار المقبلة » (بيت ٨٤٩ - ٨٥٠) .

ويرى آدمز أن هذه الأغنية تسبق وتجهض لحظة ادراك هرقل لمغزى النبوءات القديمة أي أنها تعنى « موته » وبعبارة أخرى فإن هذه الأغنية برأى آدمز تكسر الخط

الدرامى للمسرحية^(٣٠) . ونحن بدورنا لاناخذ بهذا الرأى على أساس أن هناك فرقا شاسعا بين مفهوم الجوقة هنا للنبوءة أي « نهاية الآلام » (بيت ٨٢٥) - فالجوقة تفهم ذلك على أنه « الموت » (أبيات ٨٢٨ - ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٤) - وبين إدراك هرقل لمغزى هذه النبوءة فيما بعد على أنها تعنى التآليه . فبنات الجوقة بذكرهن لحادثة نيسوس (بيت ٨٤٠) والنبوءات وبطرح مفهومهن غير الدقيق لذلك إنما يمهذن الطريق ويقدمن - دون أن يفسدن - لحظة إدراك هرقل فيما بعد لنهايته المصيرية أى التآليه .

وفى بيت ٨٦٢ وعندما سمعت الجوقة صرخات ديانيرا من داخل القصر إنقسم أفرادها إلى قسمين ، ويهدف المؤلف بهذه الحيلة إلى زيادة جو القلق الذى أشاعته الصرخات . كما أنه بهذه الوسيلة أيضا أعطى المشهد مزيدا من الدرامية والحياة ومهد الجمهور لسماع الوصف المفصل لانتحار ديانيرا على لسان المربية . وفى بيت ٨٦٧ يتحد أفراد الجوقة من جديد ليسمعوا معا ما حدث داخل القصر برواية المربية التى شاهدت لهم - ولنا - كيف انتحرت ديانيرا . وهنا يستخدم الشاعر وسيلة شطر البيت بين أكثر من متحدث (Antilabe) وذلك فى أبيات ٨٧٦ - ٨٧٧ . وهو هكذا يصور الاضطراب الناجم عن هذه الأنباء المفجعة . ويبلغ الهلع ذروته من خلال العبارة المحكمة التى ترد على لسان المربية وكأنها قول ماثور (بيت ٨٧٤ - ٨٧٥) :

« لقد رحلت ديانيرا رحلتها الأخيرة
حيث لا عودة ... ودون أن تحرك قدما »

ومن نافلة القول أن لهذا المشهد أهمية درامية تفوق أى مشهد آخر لأنه يصور لحظة حرجة فى الحدث . وبنات الجوقة هن اللاتى يتلقين نبأ وفاة ديانيرا لأنهن وحدهن الباقيات فى المشهد أمامنا وفق التطور الطبيعى للأمور وكما تقضى القواعد المصطلح عليها بين المؤلفين الدراميين الاغريق . ونعنى بالتحديد أن الجوقة بعد أن تدخل الأوركسترا لاتتركها إلا عند نهاية المسرحية . بيد أن سوفوكليس المؤلف الدرامى البارع فى فنه استغل ذلك دراميا أروع استغلال . فمما لاشك فيه أن بنات الجوقة هن الأولى بتلقى نبأ انتحار ديانيرا لأنهن الأقرب إلى قلب البطلة الراحلة . ومن ثم فهن الأكثر تأثرا وحزنا لفراقها . وهن أيضا الأقدر على نقل هذا الشعور إلى قلب المتفرجين . وينبغى ألا ننسى أن بنات تراخيس هن اللاتى كن قد شجعن ديانيرا على استجواب ليخاس بشأن حقيقة بولى ، وهن اللاتى أيدن خطتها لارسال الرداء

المغموس في دم نيسوس الى هرقل . فهن اذن يحملن قدرا من المسئولية عما يجري من أحداث أدت الى موت ديانيرا وستؤدي الى موت هرقل حرقا أى تأليهه . وهكذا يمكن اعتبار الجوقة مشاركة إيجابية في تطوير الحدث الدرامي والمحتوى الفكرى للمسرحية ككل .

وكان من الطبيعى أيضا أن تكون المربية هى التى تعلن للجوقة نبأ انتحار ديانيرا فهى التى فى البرولوجوس كانت قد أقنعت ديانيرا بإرسال ابنها هيالوس للبحث عن هرقل . فلما عاد هيالوس بالأنباء المؤلمة عن الرداء المسموم ، الذى بدأ يشتعل على جسد هرقل ، انتحرت ديانيرا على مسمع الجوقة ومراى المربية التى خرجت من داخل القصر لتنقل لأفراد الجوقة صورة مجسدة لما كنّ قد سمعنه بأذانهن منذ لحظات .

ويعتبر العلامة جيب (Jebb) هذا المشهد بين المربية والجوقة بمثابة أغنية إضافية أو جزء ختامى للأغنية الثالثة (ستاسيمون) . وعلى أية حال يمكن أن نوجز تحليلنا لهذا المشهد الغنائى وما يستخلص منه من نتائج فيما يلى :

أ - ان الجوقة فى مسرحية « بنات تراخيس » متورطة فى الحدث الدرامى تورطا نشطا وفعالا .

ب - أراد الشاعر بهذا المشهد أن يعطى أهمية خاصة للعنصر المأساوي فى شخصية ديانيرا كما لو كان يهدف الى أن يضعها فى موضع البطولة الرئيسية للمسرحية ككل .

وبعد إعلان نبأ إنتحار ديانيرا تأتى المربية (Kommos) التى تلقىها الجوقة وهى - على الأرجح - تشاهد جثة البطلة فوق الآلة الدوارة (Ekky Klema) التى نقلتها من داخل القصر (Interior) الى المشهد الخارجى (Exterior) . والهدف المباشر من هذه المربية الصغيرة (أبيات ٨٧٨-٨٩٥) هو هدف أية مربية فى التراجيديا الاغريقية بصفة عامة ، أى التعبير عن بالغ التأثروعميق الحزن الناجمين عن وقوع المصيبة الرئيسية فى المسرحية . بيد أن المربية هنا تشترك مع الجوقة فى أداء المربية التى تبعا لذلك تبدو أكثر تعقيدا من أية مربية أخرى فى المسرح الاغريقى فيما عدا « حاملات القرايين » لأيسخولوس . فبعد التساؤلات السريعة والقلقة من جانب الجوقة (أبيات ٨٩٠ وما يليه) تعطى المربية إجابات مقتضبة وغير واضحة فى البداية . وهذه الإجابات نفسها هى التى تقود المربية وتقودنا إلى مونولوج طويل ومفصل تلقيه المربية . وهو الذى يعد فى الواقع الإجابة الحقيقية على كافة التساؤلات

المطروحة من جانب الجوقة . وهكذا من خلال المراثية التي تعد في حد ذاتها وسيلة للتعبير عن الملح والفرع ندخل في وصف تفصيلي مطول يشفي الغيل ويهديء الثورة العارمة (أبيات ٨٩٩ - ٩٤٦) . صفوة القول أنه قد تم تمهيد الطريق تماما وبصورة ناجحة ومفيدة دراميا لكي نسمع هذا المونولوج الطويل دون أدنى شعور بالملل ، بل بشغف وترقب . والفضل الأكبر في ذلك التمهيد يعود إلى مساهمة الجوقة .

وتتساءل الجوقة في الأغنية (ستاسيمون) الرابعة (أبيات ٩٤٧ - ٩٧٠) بأى المصائب تبدأ شكواها ، أتبداً بمصيبة موت ديانيرا " أم بآلام هرقل ؟ (أبيات ٩٤٧ - ٩٤٩) . ثم يقرن البدء بالموضوع الأول في المقطوعة (ستروفة) الأولى (أبيات ٩٥٠ - ٩٥٢) . ولكنها لا تلبث أن تربط ذلك بالرعب المنتظر والخطر المرتقب ، أي مشهد هرقل المذبذب في الرداء المسموم الحارق (أبيات ٩٥٣ وما يليه) . فهذه الأغنية إذن تهدف إلى الربط بين المصيتين والبطلين وهى تعد ضرباً من المقابلة والموازنة مع الهيبورخيا (أبيات ٢٠٥ - ٢٢٤) سالفة الذكر والتي تغنت بالعودة الظافرة لهرقل في اللحظة التي بدأ فيها طابور الاسيرات يتقدم كدليل على عودة البطل المنتصر . أما في الأغنية (ستاسيمون) الرابعة فالجوقة تتغنى بالمصيبة المزدوجة . فن جهة علمت الجوقة لتوها بموت ديانيرا ، ومن جهة أخرى ترى بعينها حاشية هرقل قادمة في موكب حزين حيث يحمل الطفل نصف ميت (أبيات ٩٥٥ - ٩٥٨) . وهكذا فإن الأغنية الرابعة ترد رداً درامياً على الهيبورخيا (أبيات ٢٠٥ - ٢٢٤) وتمهد تمهيداً مقبولا للمشهد الحوارى (الابيسوديون) التالى .

ويبرز في هذه الأغنية عنصران رئيسيان : الأول هو شعور التطف من قبل الجوقة - صديقات ديانيرا - نحو هرقل . فهذا التعاطف من قبل الجوقة يعترف به حتى من ينكرون ورود أية فكرة لتأليه هذا البطل بالمسرحية مثل (Webster) (٣١) أما العنصر الثانى فهو أن الجوقة كبقية أهل تراخيس لن يفهموا حتى النهاية أن موت هرقل هنا يعنى التأليه . فبنات الجوقة يخشين أن تحمد شعلة الحياة في عروقهن عندما يرين البطل وهو يموت (أبيات ٩٥٥ وما يليه) . ومما لاشك فيه، أن هذا العنصر هو الذى يخلع على التأليه صفة المأساوية .

وبدخول هرقل (بيت ٩٧١) يظهر من جديد السؤال حول موضوع تأليه هرقل والبنية الدرامية في هذه المسرحية . فقد قيل ان تكوين الجوقة في هذه المسرحية قد جاء بطريقة لاتسمح لها بأن تكون مرتبطة إرتباطا عضويا بالتطور الدرامي للحبكة على غير ما عودنا سوفوكليس في مسرحياته الأخرى . ويشرحون وجهة النظر هذه فيقولون إن وجود مثل هذه الجوقة إلى جانب صديقتين العزيزة ديانيرا كان طبيعيا وحيويا في النصف الأول من المسرحية . أما وقد ماتت الأخيرة فلم يعد هن مكان في المسرحية حيث ليست هن صلة بهرقل . صفوة القول برأى الآخذين بوجهة النظر هذه أنه بدخول هرقل إنتهى دور الجوقة . ويدللون على صحة رأيهم بحقيقة أن الجوقة قبل ظهور هرقل تلقى ما مجموعه ٣٣٩ بيتا من إجمالى ٩٧١ . أما بعد ظهور هرقل ومن مجموع ٣٠٧ أبيات فهى تلقى فقط أربعة أبيات (١٠٤٤-١٠٤٥ و ١١١٢-١١١٣) بل إن هناك نقاشا طويلا حول البيتين الأخيرين (٣٢) .

وليس من المتعذر تنفيذ هذه الآراء والرد عليها . وأول ما نبدأ به في هذا الصدد توضيح أن ديانيرا - التى تكرر الجوقة وجودها وحباها لها - هى نفسها تكرر وجودها وحياتها على نحو كامل لزوجها هرقل . فهذا يعنى بطريقة أو بأخرى أن الجوقة قد أقامت بينها وبين هرقل علاقة وطيدة من خلال ارتباطها الوثيق بديانيرا . ولذلك نجد الجوقة تشغل وتقلق لغياب هرقل وتفزع لمصائبه ، كما أنها تتغنى بانتصاراته وتشعر بالنشوى لمجرد سماع نبأ عودته ظافرا ، وتذوب حزنا عندما تعلم أنه يعاني آلاما مريرة .

صفوة القول أن إخلاص بنات الجوقة لهرقل لا يقل بأي حال عن إخلاصهن لديانيرا . حقا أن الجوقة تصمت تقريبا أو تكاد بعد ظهور هرقل وذلك لأنها - برأينا - لاتستطيع أن تفعل ما هو أفضل ، فصبيتهن أكبر من أي كلام . لقد فقدن الملكة الصديقة ديانيرا وأمامهن الآن يرقد طريح الفراش سيد تراخيس وبطل الأبطال وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة . والذى سوف تحزن لموته كل بلاد الاغريق على حد قول الجوقة نفسها (بيتي ١١١٢ - ١١١٣) . ومن ثم فإن الصمت الدرامي للجوقة هنا يزيد من تأثير المأساوية في شخصية هرقل ، تماما كما كانت أغنيات الصاخبة في السابق تبرز للمغزى التراجيدى للحدث الدرامي في المسرحية ككل .

ومن ناحية أخرى يعد صمت الجوقة امتدادا دراميا وذكيا لانسحاب ديانيرا الصامتة من المشهد بعد أن نقل إليها هيالوس أبناء الرداء الحارق على جسد هرقل .

فدون كلمة واحدة قررت الانتحار على الفور وذهبت في صمت مطبق الى عالم السكوت الأبدي . وإذا قلنا الرأي القائل بأن الجوقة بطريقة أو بأخرى مسؤولة عن آلام هرقل ولو جزئياً لأنها أبدت وحثت ديانيرا على إرسال الرداء فإن هذا يجعلنا نقول أن ديانيرا الغائبة الآن حاضرة ومؤثرة في الأحداث بفضل وجود الجوقة وبفعل ما كانت قد ارتكبت من أخطاء غير متعمدة . وهكذا يمكن تفهم وجود الجوقة الصامتة في الأجزاء الأخيرة من المسرحية على أساس أنه يربط بين هذه الأجزاء وأول المسرحية ، حيث كان هرقل الغائب حاضراً ومؤثراً بفضل حب ديانيرا له وقلقها عليه . المهم أن صمت الجوقة الدرامي في الأجزاء الأخيرة من المسرحية هو أبلغ دليل على أن الجوقة متورطة من أخصص قدمها إلى قمة رأسها في الحبكة الدرامية ، إنها تصرخ (أبيات ٩٥٢ - ٩٦٣) :

« يا ويلتاه أما من هبة ربح قوية
ومواتية ... تهب على منزلنا
فتحملني بعيداً عن هذا المكان
خشية أن أموت رعباً
عندما تقع عيناي على ابن زيوس القوي .
فهم يقولون إنه يقترب من المنزل ، مسجى !
في عذاباته الأليمة المستعصية
(يقترب الموكب الذي يحمل هرقل فوق حمالة)
يا لهول المشهد الذي لا يوصف بكلمات !
ليس إذن يبعد عنا بل هو قريب منا
ذلك الكرب الذي بكيناه مسبقاً » .

العجيب حقاً أن هناك بكائية (Threnos) (أبيات ١٠٠٤ - ١٠٤٣) لا يشترك فيها سوى هيبالوس والرجل المسن على رأس حاشية هرقل ويشترك فيها هرقل نفسه . ويصف جيب (Jebb) هذه البكائية بأنها « أغنية من المشهد » (Melos apo skenes) . ووجه العجب والغرابة هنا أن الجوقة لا تشترك في هذه البكائية ولو بكلمة واحدة رغم وجودها في الأوركسترا بالطبع . لكن ربما تزول دهشتنا تماماً لو تخيلنا الجوقة وهي تشارك بحركات الجسم واليدين أي بالرقص المعبر والأبلغ من أي كلام ، والأنسب لحالتهن ولصمتهن ، الذي يبدو أن المؤلف قد

حرص عليه حرصا ملموسا . علينا إذن أن نتصور المشهد كما يلي : كل الممثلين الموجودين بما فيهم هرقل سيكون ويولولون ، وتقوم الجوقة برقصات حزينة أو شبه جنائزية ، وربما تلطم الصدور وتدق القدم في هلع وفزع . فبنات تراخيس إذن يجسدن بالحركة ما يخرج من أفواه الممثلين الآخرين من كلمات وعبارات حزينة .

وقد يكون صمت الجوقة تلميحا دراميا من جانب سوفوكليس إلى أن هرقل الذى فى سبيله الآن إلى قمة الأوليمبوس بعد أن خطى خطواته الأولى نحو هذه النهاية هو الوحيد الذى ينبغي أن يسمع صوته . أما الآخرون من أتباعه وعبيده أو المتعبدون له فهم من البشر وينبغي عليهم أن يصيخوا السمع فى خنوع وخشوع أو كما يقول سينيكا الشاعر الرومانى والفيلسوف الروائى (٤ ق . م - ٦٥ م) فى مسرحيته « هرقل فوق جبل أويتا » والتى بحق تعد نوعا من إعادة الصياغة للمسرحية التى بين أيدينا ، يقول (بيت ١٧٤٥) :

« ووقف جمهور الناس جميعا فى ذهول يكادون لا يصدقون »

كان هيالوس - الشاب الصغير - هو الوحيد من الشخصيات الرئيسية الذى تكلم مع هرقل أبه . وهنا نتذكر نساء جبل الجليل فقد كن أشبه بجوقة إغريقية فى مسرحية مثل « بنات تراخيس » وقفن يشاهدن ويتابعن صامتات عملية صلب المسيح ورفعنه .

وفى النهاية نستطيع أن نستخلص دور الجوقة فى مسرحية « بنات تراخيس » على النحو التالى ، إنهن لم يقمن بدور البطولة الرئيسية كما قد يفهم من العنوان الذى ربما قصد به الانحاء بأن الجوقة تشكل عنصر الربط الرئيسى بين قطبي هذه المسرحية أي ديانيرا وهرقل فبنات تراخيس ظللن موجودات ومؤثرات فى المشهد من أول المسرحية إلى آخرها فى حين غاب عن أعيننا هرقل فى الأجزاء الأولى وغابت ديانيرا بالموت فى الأجزاء الأخيرة . ولكن الجوقة تقوم بدور عضوى فى الحدث الدرامى وفى تأليه هرقل فدورهن لا يقتصر على الربط بين ديانيرا وهرقل كما أسلفنا بل هن اللاتي يمثلن همزة وصل درامية بين ديانيرا الزوجة الناضجة ويولى العشيقة الصغيرة والأسيرة الحبيبة . كما أنهن يربطن دراميا بين ديانيرا العذراء وديانيرا الزوجة من ناحية ، وبين ديانيرا أثناء حياتها وديانيرا التى ماتت من ناحية أخرى . وتربط الجوقة أيضا بين هرقل الغائب وهرقل الحاضر ، وكذا هرقل الانسان البطل المعذب وهرقل المؤله . والجوقة هي التى تربط بين ليخاس الذى يختلق ويلفق قصة وهمية عن

يولى ، وليخاس الذى يكشف النقاب عن الحقيقة العارية بشأن حب هرقل المدمر لهذه الفتاة الجميلة . والجوقة هى التى تربط بين هيبالوس الذى يتهم ويلعن أمه ، وهيبالوس الذى يندم على ذلك ندما مريرا والذى حاول مرارا الدفاع عنها أمام أبيه بعد موتها .

صفوة القول أن الجوقة تلعب دورا مهما للغاية فهو لا يقل عن دور أية شخصية رئيسية فى المسرحية . ولذلك رسمت شخصية الجوقة بعناية فائقة واختيرت كلمات أغانيها إختيارا مدروسا . أى أن سوفوكليس قد أولى هذه الجوقة نفس الاهتمام والعناية اللذين أولاهما لبقية الشخصيات . قد تكون نسبة الأبيات التى تؤدونها الجوقة - وهى ١٧٪ من مجمل أبيات المسرحية كلها - أقل منها فى أية مسرحية سوفوكلية أخرى . ولكنها ذات قيمة درامية عالية جدا .

٢ - شخصية ديانيرا

يعتقد جيب (Jebb) بأنه كان ينبغى على سوفوكليس ألا يربط شخصية ديانيرا مثل هذه العناية إن كان حقا يرغب فى أن يكون هرقل بطل هذه المسرحية . وذلك أن الأبعاد الانسانية لمأساة ديانيرا ومعاناتها تأخذ الكثير من عظمة وبطولة هرقل (٣٣) . بل إن بعض النقاد الآخرين يذهبون إلى القول بأن موضوع مسرحية « بنات تراخيس » هو زوجة هرقل نفسها وما تعانیه من احتقار على يد زوجها . فهى إذن - كما يرون - بطلة المسرحية الأولى ، أى أن شخصيتها هى نواة الحبكة الدرامية ككل وحوها تدور كل الأحداث . إنها - برأيهم - الشخصية المسيطرة أثناء الثلثين الأولين من المسرحية . وأهم من ذلك كله أن الشاعر قد بذل جهدا ملحوظا فى رسم شخصية ديانيرا ، فلماذا كل هذا الجهد؟ لماذا حرص المؤلف على أن يصورها شخصية مأساوية تعلق قلوبنا بقية الشخصيات؟ بل لماذا أقام المأساة كلها على أساس من عنصر الخير والسذاجة المميزين لشخصيتها؟ لماذا وضع على لسان ديانيرا أدق التعبيرات وأرق الكلمات فى المسرحية... بل ربما فى المسرح الإغريق برمته؟

وفى الواقع تبدأ مأساة ديانيرا حتى قبل بداية الأحداث المسرحية نفسها ، أى منذ بدء الصراع الرهيب بين خطيبها المتوحشين هرقل وأخيلووس . وهذا ما نتحدث عنه هى بنفسها فى البرلوجوس (بيت ٩ وما يليه) ، وتعود إليها الجوقة مرة ثانية (بيت ٥٠٨ وما يليه) . لقد كانت فتاة غرة أثناء إحتدام هذا الصراع ، تجلس على مقربة منه

لتراقبه (بيت ٥٢٤) وتنتظر ما سيسفر عنه أى نتيجه دون أن يكون بمقدورها التدخل فيما سيقدر مصيرها . وبعد ذلك - كما يقول الشاعر - إنتصر هرقل وأخذها مكافأة على انتصاره الساحق ورحل بعروسه أى ديانيرا على الفور (بيت ٥٢٩) (٣٤) . وفى هذا يخالف سوفوكليس مصادره الأسطورية القديمة التى تجعل هرقل يعيش مع عروسه ديانيرا بعض الوقت فى قصر أبيها أوينيوس بأويتاليا (٣٥) . ومن المرجح أن سوفوكليس قد قصد بهذا التغير أن يسلط الضوء على عنصر الاندفاع البطولى فى شخصية هرقل من جهة ، وعنصر المعاناة المأساوية العميقة فى شخصية ديانيرا من جهة أخرى . فهى عروس اختطفت خطفا من أحضان أمها (بيتي ٥٢٩ - ٥٣٠) وهى لاتزال فتاة غريبة . ويلاحظ أن هذه الحقيقة تذكر مرتين فى بداية المسرحية مما يؤيد قولنا بأن الشاعر يعمد عمدا إلى إبرازها لتحقيق بعض أهدافه الدرامية وأهمها إبراز شخصية ديانيرا وما تتمتع به من إمكانيات مأساوية تنمو وتزايد بصفة مستمرة وكلما تقدمنا مع الحدث الدرامى .

ومن ثم فإننا لو اعتبرنا مسرحية « بنات تراخيس » مسرحية سوفوكلية تقليدية ينبغى أن نضع فى مركزها المحورى ديانيرا مثلها مثل أى بطل مأساوى سوفوكلى فى أية مسرحية أخرى . فمن اليسير إثبات أن ديانيرا تلعب هنا دور البطولة . بل إن هذا أسهل بكثير مما لو حاولنا أن نثبت أن هرقل يحتل هذه المكانة . ذلك أننا مثلا نستطيع أن نضع أيدينا على بعض ملامح الشخصية الأوديبية فى صورة ديانيرا . وبعبارة أخرى أكثر وضوحا وتحديدنا هناك عناصر مشتركة بين أوديب ملكا وديانيرا . فكلاهما يعد أنموذجا نادرا لحقيقة الانسان المأساوية . وبالنسبة لديانيرا يتكرر دوما القول بأن الادراك البشرى ناقص أو غير مؤكد (أبيات ٩٢ ، ٦٦٩ وما يليه : ٩٦٤ ، ٧١٠ - ٧١١ ، ٩٣٤ وما يليه ، ١١١٨ وما يليه ، ١١٦١ وما يليه - الخ) . وكذا تقوم مأساة ديانيرا على معرفة الحقائق تماما وفهم الأمور جيدا ، ولكن بعد فوات الأوان ، وهذا الموضوع هو أساس مسرحية « أوديب ملكا » (٣٦) .

ولكن هذه الفكرة فى المسرحية الأخيرة قد تغلغلت فى الحبكة الدرامية نفسها بحيث أن البحث عن الحقيقة أصبح هو لب الحدث الدرامى وجوهر شخصية أوديب . أما بالنسبة لديانيرا فإن البحث هو إلى حد ما عنصر ثانوى . ومرد هذا الفرق بين الشخصيتين هو أن أوديب نفسه يتمتع بقدرة خارقة على الفهم والنفوذ إلى ما وراء السطح . ومن ثم فإن قيام الحدث الدرامى فى مأساته على أساس سعيه الدؤوب وراء

المعرفة والكشف عن الحقيقة الخبيثة ، ثم اكتشافه لها في النهاية وثبت أن هذه الحقيقة التي يبحث عنها هي الدمار بالنسبة له . نقول إن قيام الحدث الدرامي في مأساة أوديب على هذا الأساس قد جعل «أوديب ملكا» ضريبا من الصراع ضد الجهل بالحقيقة . على أية حال يبدو أن سوفوكليس وهو ينظم هاتين المسرحيتين «بنات تراخيس» و «أوديب ملكا» كان مشغولا بفكرة أن «الإدراك بعد فوات الآوان» (opsima thein) هو منبع هام من منابع المأساوية في الحياة الآدمية (٣٧) . وهو موضوع لايزال المبدعون يستغلونه إلى يومنا هذا في كافة صروب الأدب والفن .

ومن الغريب أن يحاول بعض الدارسين طمس شخصية ديانيرا (وأوديب) بوضعها في قائمة الشخصيات العاجزة عن الإدراك في الوقت المناسب أو كما يقول المثل السائر الوارد عند هوميروس وهيسيودوس «لا يدرك الأحقق إلا بالمعاناة» (٣٨) . وفي المقابل هناك دارسون آخرون يرون في تضرعات ديانيرا الملحة والصادقة إلى ليخاس خادم هرقل بأن يحيطها علما بكل شيء عن يولي (أبيات ٤٣٦ وما يليه) دليلا قاطعا على حدة ذكائها ، بل وعلى أنها قد حاولت بالفعل أن تخدع الرجل ليخاس . أي أنها تظاهرت بقبول يولي - عشيقه زوجها - كخطة إستراتيجية تهدف في البداية إلى إستخلاص كل ما يمكن الحصول عليه من معلومات عن يولي . المهم أن هذا المشهد يظهر ديانيرا - برأى والدوك الذي يتبع نظرية رينهاردت - امرأة مخادعة لاساذجة كما يظن الكثيرون . أما إراندونيا فيرى فيها ميديا (اليوريديدة) متنكرة . وعلى النقيض من تلك الآراء يعتقد كل من باورا وويتمان - اللذان يتبعان وجهة نظر جيب - أن ديانيرا كانت صادقة في قولها وقبولها يولي لتسكن معها في بيت الزوجية ويقول هؤلاء العلماء أيضا أن ديانيرا غيرت موقفها الاستسلامي هذا فيما بعد ، وأبدت عدم القدرة على قبول يولي ، فلجأت الى السحر . وكان طبيعيا أن يقع ذلك التغبر ، لأنه ينسجم مع شخصية ديانيرا الرقيقة والمذبذبة والمعذبة أيضا (٣٩) .

مايهما الآن هو أن ديانيرا قد سعت جاهدة من أجل الوصول الى الحقيقة . وهذا السعى نفسه يمثل عنصرا مهما في مأساتها إذ أن نتيجته جاءت محبطة للعزم ومحطمة للأمل . ومن الملاحظ أن الحدث الدرامي في المسرحية ككل يبدأ حين تبدأ ديانيرا ومن حولها في السؤال عن هرقل وأين يوجد . وينصاع هيالوسر ابن ديانيرا لأوامرها ويرحل للبحث عن أبيه قائلا (بيت ٩٠ - ٩١) :

«فإنني لن أدخر جهدا لكى ألم بالحقيقة إلماما كاملا»

وفي أثناء غياب هرقل وفي ظل الجهل حتى بمكان وجوده أصبح الليل رمزا لعدم اليقين وغياب الأمن والأمان ، وهي أمور تربطها ديانيرا بحياة الزوجية والأمومة (بيت ٩٤ - ٩٥) . وفيما بعد ترى الجوقة أن الليل - أي الجهل بالحقيقة - رمز للشر في عجلة الحظ (بيت ١٣٢ - ١٣٤) . وتشير ديانيرا نفسها إلى أنها قد تعلمت الدرس وحصلت المعرفة ووصلت إلى النضج بفعل المعاناة ومكابدة الآلام والهموم المصاحبة لعملية الانتقال من العذرية الى الزوجية والأمومة (بيت ١٤٩ وما يليه) . صفوة القول أن الجهل بالنسبة لديانيرا وبنات تراخيس يعنى الليل والظلام والألم . بينما تعنى عودة هرقل أو حتى مجرد معرفة أين يوجد النور والسعادة . وهكذا أصبحت لدينا صورة أخرى لعجلة الحظ حيث تتوالى دواليك حالات الجهل والليل وعدم اليقين والخوف من جهة ، وحالات العلم والمعرفة ونهار اليقين من جهة أخرى .

حتى أهل تراخيس البسطاء كانوا تواقين لمعرفة أخبار بطلهم وسيدهم هرقل ، فحاصروا ليخاس من كل جانب على نحو لم يسمح له بأن يتملص منهم (أبيات ١٩٥ - ١٩٩) . وإذا كان تعطش الناس البسطاء في تراخيس على هذا النحو فما بالنا بديانيرا زوجة البطل وحييته . لقد استحلفت الرسول أن يقول لها كل ما يضر ويعرف (بيت ٣٤٩ - ٣٥٠) لأن عدم المعرفة بالنسبة لديانيرا هو العذاب الحقيقي والكارثة القاضية (بيت ٣٢١) . وهي تطلب من ليخاس « الحقيقة كاملة » (بيت ٤٥٣) قائلة (بيت ٤٥٧ - ٤٥٩) :

« وإذا كنت تخشاني فخوفك في غير محله
لأن الذى يؤلنى بحق هو جهلى بالحقيقة
أما المعرفة فماذا يخيفنى منها ؟ »

ولعل هذه الكلمات تذكرنا بما ورد على لسان « أوديب ملكا » حول تعطشه لمعرفة الحقيقة ومحاولاته المتكررة للبحث عنها . فأوديب وديانيرا يتقاسمان هذه السمة - البحث عن الحقيقة - كملمح رئيسى فى شخصية كل منها المأساوية كما أرادها سوفوكليس مبدعها .

ومن ثم فإن المشهد ديانيرا - ليخاس الذى يسميه البعض « مشهد بلا أقنعة » يكشف النقاب عن النواة الرئيسية لشخصية ديانيرا . وبعبارة أخرى فإن أهم مشهد لديانيرا فى المسرحية ليس لحظة إرسالها الرداء المسموم - أو المسحور بظنها - الى

هرقل ، ولا لحظة الإنتحار وإنما لحظة إنتزاع الحقيقة من ليخاس الممتنع العنيد . ومن الجدير بالذكر أن الشاعر إستخدم عمدا في هذا المشهد وسيلة شطر البيت الواحد بين شخصيتين أو أكثر (antilabe) ولا سيما في أبيات ٤٠٩ ، ٤١٨ (قارن بيت ٨٧٦ - ٨٧٧) . وجاء ذلك في اللحظة الحاسمة عندما إستطاع الخادم أن ينتزع الحقيقة إنتزاعا من ليخاس الممتنع عن البوح بها . فهذه الوسيلة خلع الشاعر على المشهد المزيد من الحيوية والتوتر الدرامي ، بل وخلق نوعا من الإضطراب والاثارة ، حيث إنتهى الموقف بضرب من التراشق الحاد والساخر أحيانا بين ليخاس والرسول (الخادم) بحيث يمكن إعتبار حوارهما مناظرة أو مباراة كلامية (ajon)^(٤٠) .

تميل العقيدة السوفوكلية كما يفهم من المسرحية التي نقدم لها بهذه السطور الى أن تتطابق مع الحكمة الإغريقية العتيقة « إعرف نفسك » ، أى إعرف حدودك الآدمية ، لا إلى مثلتها القائلة « لا شيء مبالغ فيه » ، أى لا إفراط . ذلك أن الرغبة في المعرفة عند سوفوكليس تعادل وتوازى الرغبة في العمل : « ... لا ... لكى تتقنى من شيء ينبغى أن تجربيه عمليا » (بيت ٥٩٢) . فالفعل أحيانا يستوجب المعاناة التي منها على أية حال تولد الحقيقة . ومنذ بداية المسرحية نرى ديانيرا وهى دوما تتذكر الماضى أى أيام العذرية والأمن والطمأنينة والسذاجة . ومن ثم فهى تتمنى لصديقاتها بنات الجوقة أن تتأجل لحظة الإكتشاف والإدراك لأن معرفة الحقيقة دائما مؤلمة (بيت ١٤٣) . ومن الواضح أن هذا المبدأ يعكس الفكرة القديمة أى « الألم درس » (Pathei mathos)^(٤١) . وعندما ترسل ديانيرا إلى زوجها الرداء المسموم المسحور فإن هذا الفعل يأتى كنتيجة طبيعية مترتبة على ماعرفته من ليخاس بشأن يولى . وبعبارة أكثر وضوحا فإن البحث عن الحقيقة إستتبع فعلا وهذا الفعل «وما تسبب في المعاناة المدمرة» .

وفي طبيعة الحقيقة التي تكتشفها ديانيرا يكمن سر مأساتها . وعندما تنقل إلى الجوقة مخاوفها من مغبة إرسال الرداء المغموس بدم نيسوس الى هرقل تصف مشهدا عجيبا وهو دمار قطعة الصوف التي غمست في دم نيسوس ليدهن بها الثوب فتقول (بيت ٦٧٣ وما يليه) :

« لقد وقع أمر يا صديقاتى غريب
حتى أننى إذا قصصته عليكم لقلتن
أن ما تسمعن أعجوبة لا يمكن تخيلها

هناك جزاة بيضاء من فروة الأغنام الخ»
ثم تضيف قولها (بيت ٧١٠ - ٧١١) :

«وما أنذا الآن في النهاية أحصل على معرفة هذه الأشياء
بعد فوات الأوان حيث لم تعد المعرفة تفيد بشيء»

وبعد موت ديانيرا تقول المربية عن هيايوس أنه أيضا «عرف الحقيقة بعد فوات الأوان» (بيت ٩٣٤) أي بعد موت أمه. وسنرى فيما بعد أن هرقل سيتعرف على حقيقة ومغزى النبوءات بعد فوات الأوان كذلك .

صفوة القول أن الناس جميعا في تراخيس يحصلون على المعرفة بعد فوات الأوان أو قل يحصلون على معرفة ناقصة. وسنرى أن هذا العنصر هو جوهر المأسوية في تأليه البطل هرقل .

إن مصير ديانيرا قد يكون أفضل مثل على الحبكة التراجيدية في المسرح الأغريقى . وتنطبق على صورة ديانيرا ما أورده أرسطو عن الشخصية الدرامية (ethos) - أو كما هو سائر «البطل التراجيدى» - فهو إنسان ليس من شأنه أن يكون عادلا وفاضلا بصفة مطلقة ، ولكنه مع ذلك لا يتحول إلى الشقاء لشرفه أو خبث وانما بسبب خطأ ما وقع فيه . فديانيرا شخصية طيبة الطباع ، تتحطم أمامنا ، لا بسبب عيب أخلاقى منها ، وانما لأنها ترتكب خطأ ذا عواقب وخيمة ، وهو إرسال الرداء المسموم والمسحور هدية إلى زوجها غير المخلص . وبعد ذلك يثبت أن الرداء - الهدية - لا يمارس قوته السحرية أى لا يعيد إلى ديانيرا حب زوجها المفقود . وانما على النقيض من ذلك يتضح أنه فخ أعدده نيسوس عدو هرقل وذلك قبل أن يموت بالسهم الذى أصابه به هذا البطل . أى أن نيسوس الميت ينتقم من قاتله . وهكذا نجد أن فعل ديانيرا هذا ينطبق عليه تماما ما يعنيه أرسطو من لفظ «الخطأ التراجيدى» (hamartia) . بل إن الشاعر نفسه قد تعمد أن يستخدم ألفاظا معينة منتقاة وهو يصف فعل ديانيرا . كأن سوفوكليس نفسه يهدف إلى رسم صورة مثالية للخطأ التراجيدى (راجع على سبيل المثال أبيات ٧٢٧ ، ١١١٣) . الخلاصة أن شخصية ديانيرا تحمل ملامح كثيرة ومتشابهة مع أوديب ملكا كأنموذج مقبول ومعترف به للبطل التراجيدى .

ويعتقد ليسكى (Lesky) أن أرسطو يستبعد تماما أى مغزى أخلاقى لفكرة الخطأ التراجيدى «هامارتيا» لأن الاغريق - على حد قوله - كانوا يرون أن هناك ضربا

من الأخطاء لا يستلزم بالضرورة وجود مسئولية مباشرة عنه بالنسبة لمن ارتكبه رغم أنه - مع ذلك - كان يعد في الواقع بمثابة رجس مخيف في نظر البشر المحيطين به وبرأى الآلهة أنفسهم ^(٤٢) . وكان هذا الرجس مجلبة للدمار والخراب لا بالنسبة لفرد بعينه وإنما يشمل خطره كل المدينة - الدولة لأنه قد يتسبب في حدوث الأعاصير أو انتشار الطاعون والأوبئة الفتاكة .

وبناء على ماتقدم ليس أوديب مذنباً في نظر القوانين الأخلاقية أو حتى الوضعية رغم أنه زنا بأمه بعد أن كان قد قتل أباه . ذلك أنه قد فعل كل ذلك في جهل تام ودون قصد . إنه يثير تعاطفنا وإشفاقنا رغم أنه رجس يهرب الجميع من التعامل معه . ويعتبره إله النبوءات في دلفي سبب الوباء الواقع في طيبة ، ومن ثم ينبغي طرده من المدينة . إن كل مخطيء ليس بالضرورة مذنباً من حيث الجانب الأخلاقي ، وهكذا لا يصح أن ندين أى مخطيء مالم تثبت سوء النية عليه ، ونتأكد من ارتكابه الخطأ مع سبق الإصرار والترصد . بيد أن المخطيء دون قصد يتحمل مسؤولية العواقب الوخيمة الناجمة عن فعلته ، وينبغي أن يتحمل العقوبة الواجبة . ومثل هذه الأخطاء تحمل في طياتها أكبر قدر من المأساوية بكل معانيها . المهم أن خطأ ديانيرا في « بنات تراخيس » هو من هذا القبيل بالإضافة إلى أنه يتضمن أيضاً فكرة سوء التقدير أو سوء الفهم الذى يعانى منه البشر بصفة عامة عندما يواجهون ظروفًا قاهرة وملازمات غير عادية .

ولكن دعنا نطرح سؤالاً مباشراً ومحددًا ، هل تعتبر ديانيرا مذنبه ، محكوم عليها بالإدانة لأنها أرسلت إلى زوجها الرداء المغموس في دم نيسوس كدواء سحري ؟

وفى سبيل الإجابة على هذا السؤال سنلقى نظرة سريعة على اسم هذه البطلة « ديانيرا » (Deianeira) . إذ يدل اشتقاقه اللغوى على أن هذه البطلة فى الروايات الأسطورية الأقدم من سوفوكليس ومسرحيته كانت تعد « قاتلة الزوج » . بل يمكن أن يضعها هذا الاسم على قدم المساواة مع الأمازونات فى التمتع بصفة (antianeira) بمعنى « غريمه الرجال » أو « قاتلة الرجال » أو « المرأة المتمتعة بقوة الرجال » ^(٤٣) . ويقول أبوللودوروس « إنها كانت تسوق العربات الحربية وتخوض غمار الوغى » ^(٤٤) . ولكن هيسودوس الذى تنسب إليه قصيدة « الميثلات » يذكر ديانيرا وهويسرد قصة نيسوس فيصفها بأنها حكيمة (epiphron) ^(٤٥) ولا نجد عنده أية إشارة لكونها مثل الأمازونات أو قاتلة الرجال أو ما إلى ذلك . وفى ملحمة « فتح أويخاليا » يذكر مؤلفها

كريوفيلوس من ساموس ديانيرا بمناسبة سرده لقصة ميديا التي قتلت كريبون بواسطة المواد السحرية (pharmakois). وعقد هذا الشاعر مقارنة بين ديانيرا وميديا كزوجتين مهجورتين، ولكن هذا لا يعني أنه يصور ديانيرا قاتلة متعمدة لزوجها بل قد تهدف المقارنة إلى التأكيد على ما بين هذه البطلة وميديا من فوارق.

بيد أن شتويسل (Stoessl) يصر على رأيه القائل بأن ديانيرا في رواية الشاعر بانياسيس كانت تعرف النتائج المترتبة على استخدام الرداء المسموم المسحور، وأن هرقل قتلها قبل موته بقليل. ويقول نفس الدارس ان ديانيرا قد ظهرت في «أبناء هرقل» لأيسخولوس - وهي مسرحية مفقودة بالنسبة لنا - على أنها مذنبة ومدانة^(٤٦). ويعتبر إراندونيا (Errandonea) ديانيرا من فصيلة نساء مثل ميديا وكلتيمنسترا ويقول بأن ديانيرا سوفوكليس ما هي إلا ميديا أخرى^(٤٧).

وفي أغنية با كخيليديس رقم ١٦ (أو ١٥ في بعض الطبعات) يعلل هذا الشاعر إقدام ديانيرا على فعلتها بالغيرة. ومع أن با كخيليدس يرى أنه كان على ديانيرا أن تخضع للظروف إلا أنه يصف فعلتها كخطأ تراجيدى ليس خبيثا ولا متعمدا. وهو يتعاطف مع البطلة، ولا يدين رد فعلها (أبيات ٣٠ - ٣١ من أغنية رقم ١٦ طبعة) Jebb Snell. وينبع خطأ ديانيرا الحكيمة من شباك الحب المعقدة التي يحكيها الوحش القهار أى الحب (أبيات ٢٣ - ٢٥). وهذه الطريقة تلقى أبيات با كخيليديس هذه ضوءاً ساطعاً على مأساة «بنات تراخيس» ولا سيما بيت ٩٠٠ وما يليه. وسواء قبلنا أن سوفوكليس مدين لبا كخيليديس - أو كريوفيلوس من ساموس - أم لا بالنسبة للمسرحية وفكرتها ككل فإن شخصية ديانيرا تبقى من إبداع الشاعر التراجيدى العظيم.

يقول باورا (Bowra) إنه طبقا للمعايير الإغريقية نفسها ينبغي أن ندين ديانيرا^(٤٨) فهي لم تجرؤ على المخاطرة المتهورة فحسب بل سبقت إلى ذلك أيضا بدوافع لاتليق بإمرأة محترمة. ذلك أن التقاليد الإغريقية تفرض على الزوجة الطاعة العمياء والمحافظة على حب زوجها بكل الطرق إلا اللجوء إلى الوسائل السحرية. فهذه الوسائل تنم عن شيء من العجرفة (alazonia) وتجلب الكثير من المخاطر. وعرف عن السحر عموماً أنه ذو حدين، فضرره يلازم نفعه. حتى أن فايدرا عند يوريبديدس - بالتحديد في مسرحية «هيوليتوس» - رفضت استخدام السحر عندما عرضت عليها المربية ذلك. وقالت فايدرا انها تخشى أن ترتكب بذلك حماقة لاتحمد

عقباها^(٤٩) . ويدين بلوتارخوس استخدام السحرو يرى أن الساحر، كيركى لم تتمتع بمحبوبها أوديسيوس إلا لأنه ظل في حالة الوعي التام ، أما رفاقه الآخرون الذين سحرتهم فقد فقدوا الوعي والقوة^(٥٠) . وما حالة هرقل في «بنات نراخيس» بعد أن إرتدى الرداء المسموم المسحور إلا صورة لمثل هؤلاء الرجال فاقدى الوعي والقدرة . وطبقا لبورا (Bowra) فإن أفلاطون أيضا يدين كل امرأة تستخدم السحر مع زوجها حتى لو جاءت النتيجة غير مدمرة^(٥١) . فمثل هذه المرأة تحاول أن تتدخل في مسار الأمور وتؤثر في القوى الطبيعية بالوسائل السحرية ، وهذا يعنى أنها لاتؤمن بوجود العناية الإلهية ، وذلك ما يدخل في باب العجرفة وتخطى الحدود .

ومن الملاحظ أن ديانيرا نفسها قد بدت في غاية التردد والفرع وهى تفصح عن خطتها لبنات الجوقة سراً (أبيات ٥٣٣ - ٥٩٦) . فهى تدافع عن نفسها ضد أية اعتراضات محتملة ، وتظهر هى نفسها الكثير من علامات تشككها في جدوى فعلتها ومخاطرها (أبيات ٥٨٢ - ٥٨٣) . وتسمى خطتها فعلا «وسيلة الخلاص أو الخروج من المأزق» (Luterion Lophema بيت ٥٥٤) أى أنها وسيلة للتخفيف لا للعلاج الحاسم . وهنا نتذكر أنتيجونى التى تصف دفن أخيها بأنه «جريمة مقدسة» («أنتيجونى» بيت ٧٤ ، وقارن ٩٥ - ٩٦ ، وقارن «أجاممنون» لسينيكا بيت ٩٣١ «السرقة الطاهرة» (Pium Burtum) . وكان من المحتمل أن تتخلى ديانيرا عن خطتها لو لم تتبناها وتؤيدها الجوقة (أبيات ٥٨٦ - ٥٨٧) ، ولو لم يظهر ليخاس متعجلا العودة إلى هرقل محملا بالهدايا (بيت ٥٩٩) . صفوة القول أن ديانيرا تقدم على خطوة حاسمة في حياتها وهى على علم تام بالمخاطر الكامنة فيها (أبيات ٧٢٥ - ٧٢٦) . وبعد رحيل ليخاس مباشرة تدرك أنها ذهبت بعيدا وضلت عن جادة الصواب (أبيات ٦٦٣ - ٦٦٤) .

وعلى رأس قائمة النقاد الذين يدينون ديانيرا بشدة نضع إراندونيا - الذى سبق أن تعرضنا لآرائه - وإهرنبرج (Ehrenberg) . ويتهمها الأخير بالأنانية التى وصلت بها إلى حد أنها لم تحاول قط أن تفهم طبيعة هرقل الحقيقية ، وأن مصيره كان مرسوما من قبل الآلهة ، وأنه ليس لأحد من البشر أن يتدخل لتعديله بالسحر أو بغيره^(٥٢) . أما الناقد والمحقق كمربيك (Kamerbeek) فيرى أن كل المصائب لاتأتى إلا من سلوك ديانيرا المناهض للآلهة (Theomashos) . ويستشهد لتأييد رأيه ببيت رقم ٤٩٢ حيث جاءت فيه هذه العبارة «لن أضيف إلى همومى مرضا جديدا بأن أدخل في حرب خاسرة ضد الآلهة (Theoisi dysmachourtes)»^(٥٣) .

ويأخذ نقاد آخرون البيتين ٥٩٦ - ٥٩٧ على أنها اعتراف كامل بالجريمة على لسان ديانيرا حيث تقول :

« أرجو فقط أن تكون خطتي طي الكتان ، سرا بيني وبينكن
لأن المرء حتى لو ارتكب أعمالا مشينة وظلت سرا في الخفاء
فإن ذلك على الأقل سيوفر عليه الكثير من الخزي والعار » .

ويتصدى ويتمان (Whitman) لهذه الانتقادات ويعطى لهذين البيتين تفسيراً مختلفاً تماماً على أساس أن الفعل المستخدم أى (Prasses) هنا يعنى « يعانى » لا « يفعل » أو « يرتكب » . فديانيرا بتفسير ويتمان لهذين البيتين ترى أن استخدام السحر للحفاظ على حب هرقل أمر مشين لأنه يعنى كما قالت من قبل للجوقة أن جهالها قد ذبل ولم تعد صالحة لجذب انتباه زوجها هرقل (بيت ٥٤٧ - ٥٤٩) . ومن الواضح إذن أنها لا ترغب فى أن يعرف موقفها هذا المشين ، ولا أن يذيع أمره بين الناس ، أى أنها اضطرت لاستخدام السحر بعد أن ابتلعت كل شعور بالكرامة أو الاعتداد بالنفس وارقة ماء الوجه^(٥٤) .

وأهم من ذلك ، وإذا لم نقبل تفسير ويتمان للبيتين موضع النقاش ، فإن الكلمة (aischra) لاتعنى بالضرورة الجريمة الأخلاقية ولكنها تعنى مجرد فعل « تخجل » ديانيرا من أنها قد قامت به . وقد كان من السهل على الشاعر لو أراد أن يجعل المربية هى التى تنصح بهذه الخطة أو حتى تقوم هى بإعداد الرداء وغمسه فى دم نيسوس وتسليمه إلى ليخاس . ولكن الشاعر يعتمد أن تكون ديانيرا هى التى تقوم بكل ذلك ومفردها . وهو ما يؤكد فكرة « التدمير الذاتى » فى شخصية ديانيرا التراجيدية بل وفى المسرحية ككل .

ومع ذلك يمكن اعتبار ديانيرا أداة سلبية فى يد قوى أكبر منها . فهى لا تظهر أية بادرة للقسوة أو العنف أو الكراهية ، وهى مشاعر تصاحب الإحساس المرير بالغيرة . إنها تستقبل غريمتها الفتاة الجميلة يولى بود (بيت ٦٢٨) . كما أنها دفعت دفعا إلى استخدام الدواء السحري تحت وطأة عوامل نفسية قوية أكبر منها ولا يمكن مقاومتها . وفى مقدمة هذه العوامل إخلاصها التام لهرقل زوجها الغائب بالإضافة إلى شعورها بالعزلة ، كما أنها سلبية بطبعها ، وملؤها الشعور بالعزلة أسى وخوفا . وهذا هو بالضبط موضوع البرولوجوس (بيت ١ - ٩٣) كما سبق أن ألمحنا . تشك ديانيرا فى أن

زواجها من هرقل سيجلب لها السعادة . وتقول عن فوز هرقل بها بعد صراعه الدموي مع أخيلووس (بيت ٢٦ - ٢٧) :

«ولكن زيوس الحكم الأعلى في المعارك وضع نهاية طيبة
- ان كانت حقا هذه نهاية طيبة لهذا الصراع»

في البداية تعطى ديانيرا تفسيراً متفائلاً للنبوءات (أبيات ٧٩ وما يليه) . ثم تعود فيما بعد لتقول بأن هذه النبوءات نذير بالموت وليست بشيرا بحياة سعيدة مرتقبة (بيت ٨١) وبلا ألم (بيت ١٦٨) وتضيف قولها (بيت ١٧٦ - ١٧٧)

« إذ قد يكون من نصيبي أن أبقى طول عمري
محرومة من أنبل الرجال أجمعين »

وفي الواقع نجد أن تردد ديانيرا المستمر لتقبل أن مصيرها هو السعادة ، يشكل عنصراً جوهرياً في شخصيتها . إنها لا تجرؤ على أن تحسن الظن بالقدر . فحتى بعد أن تأكدت صحة الأنباء حول إنتصار هرقل وجاء ليخاس بطابور من الأسيرات تظل المخاوف والشكوك عالقة بذهن ديانيرا (بيت ٢٨٨) . وينعكس ذلك على ردود ليخاس وهو يجيب على أسئلتها واستفساراتها المتكررة . فليخاس نفسه وهو يعلن الأنباء السارة يعرف أن الواقع الحقيقي لا يبعث على الانشراح . ولذلك يختار ليخاس كلماته بدقة شديدة وعناية فائقة (بيت ٢٢٩ وما يليه) . وهكذا ينبع إشفاق ديانيرا على الأسيرات من خوفها الحقيقي أن يكون مصيرها مماثلاً ، بل إنها تتضرع إلى الآلهة ألا يصيب شيء من هذا أبناءها الصغار (أبيات ٣٠٣ - ٣٠٥) .

هناك نقص شديد في عنصر الثقة بالذات في شخصية ديانيرا ، وهذا ما يجعل فكرة التدمير الذاتي تتجسد في مصيرها . أي أنها دمرت نفسها بنفسها . ففي أثناء الصراع الدموي بين هرقل وأخيلووس حيث سيتقرر مصيرها بناء على نتيجة جلست على مبعدة تراقب وتنتظر هذه النتيجة (أبيات ٥٢٣ - ٥٢٨) بل إنها فيما بعد لم تستطع أن تعطى وصفاً تفصيلياً لما حدث بسبب ما انتابها من خوف آنذاك (أبيات ٢١ - ٢٣)^(٥٥) . إن الصراع على هذا النحو قد صار - على حد قول العلامة اليوناني المحدث كابسومينوس - « وكأنه مزاد عنيف على جمال ديانيرا الرقيق » .^(٥٦)

كان هرقل قبل أن يرحل رحلته الأخيرة قد قام بترتيب أمور البيت والأسرة وأعطى توجيهاته (أبيات ١٦١ - ١٦٨) . بل إنه وعلى حد قول ديانيرا نفسها :

« أما هذه المرة فإنه - كما لو كان مقدما على الموت -
أحاطني علما بنصيبى من ممتلكات بيت الزوجية وكيف سيقسم
أبناؤه أنصبتهم من أراضى أبيهم فيما بينهم »

وهذا كله يعنى أن الوقت الحالى أو المستقبل القريب سيكون حاسما بالنسبة لمصير
هرقل (بيت ٨٢). ومع ذلك يمضى الوقت ولا تحرك ديانيرا ساكنا. لم ترسل الرسل
يقتفون أثر هرقل أو يجمعون عنه الأخبار. لم تفكر حتى فى أن تحدث ابنها هيالوس
وتشاوره فى شأن مخاوفها وآلامها^(٥٧). لم تفعل شيئا من هذا إلا بعد أن أشارت عليها
المربية بإرسال هيالوس للبحث عن أبيه. لم تتعود ديانيرا أن تأخذ زمام المبادرة أو
المبادأة، ولا أن تحتاط للأمور مقدما. إنها دائما تنتظر المشورة والنصيحة بل
والتشجيع سواء من الجوقة أو المربية. وفى مثل هذه الظروف فإن شخصية سلبية مثل
ديانيرا عندما تقدم على عمل ما بمبادرة ذاتية من نفسها ستخطئ ومن المرجح أنها
ستفشل.

ولعلنا نستطيع الآن أن نتفهم رأى ویتان ولا ندين ديانيرا، لأنها فعلت ما فعلت
من أجل الحصول على ما هو حق لها، ولا ينازعها فيه منازع. ومن الواجب علينا أن
نعترف بأنه فى مثل هذه الحالة والملابسات التى وجدت ديانيرا نفسها فيها يعتبر عدم
التورط فى الخطأ بطولة حقيقية. أما إذا أنكرنا على ديانيرا بطولتها فإن المسرحية
« بنات تراخيس » برمتها ستفقد معناها وقيمتها. لقد إستشارت بنات الجوقة وحصلت
منهن على التأييد والمؤازرة مما يجعل فعلها بمثابة رد فعل طبيعى - ونسألى على وجه
التحديد - أى أنه ليس عملا فرديا مميزا أو يستوجب اللوم والإدانة. أما إذا أصررنا
على إدانة ديانيرا فهى إذن أشرف مجرمة عرفها المسرح الإغريق، لأنها استخدمت
السحر لا بهدف القتل وإنما كدواء للحب. ولهذا السبب يندم هيالوس أشد الندم
على أنه كان قد أنحى باللائمة على أمه بل ولعنها ودفعها للإنتحار. والآن يتحول إلى
أكبر مدافع عنها بعد موتها. أما هرقل وهو الذى يعانى أشد الآلام فيغض الطرف عن
موضوع ديانيرا والرداء المسموم ولا يذكر شيئا عن ذلك إبتداء من بيت ١١٤١ وحتى
نهاية المسرحية.

يعتبر النقاد المنتقدون لديانيرا أن انتحارها هو الجزء الوفاق الذى أنزلته بنفسها.
ومما لاشك فيه أن ديانيرا قد عاقبت نفسها بنفسها لأن فضيلتها لا تقهر. فإنتحارها هنا
دفاع عن النفس وحفاظ على الفضيلة المتمثلة فى حبها وإخلاصها وتفانيها فى سبيل

زوجها. وذلك الحب الذى بلغ بديانيرا إلى حد أنها على أتم استعداد للتنازل عن كل شيء حتى الاعتداد بالنفس أو الحرص على الحياة فى سبيل من تحب. ومن ثم فإن تسببها غير المتعمد والإلرادى فى الضرر بزوجها الحبيب يمثل بالنسبة لها خطأ لا يغتفر وذنبا عظيما لاتبرىء نفسها منه. كل شيء بالنسبة لها قد إنتهى، حياتها من بعد فقدان الحبيب لامعنى لها فهى العدم.

وللعلامة الألمنى فيلاموفتيز (Wilamowitz) رأى أخذ به كل من باورا وكمريبك، وفحواه أن هناك فرقا شاسعا فى الطبع والأخلاق بين ديانيرا الزوجة التقليدية - كما وجدت فى القرن الخامس ق. م. فى أثينا - وهرقل الذى يظهر فى المسرحية كبطل ينتمى إلى العصور الأسطورية البدائية^(٥٨). ولكن ويتمان يرفض هذا الرأى ويطرح وجهة نظر مضادة فحواها أن هرقل هو الذى يظهر فى المسرحية معاصرا لمجتمع سوفوكليس بينما تشبه ديانيرا بطلات هوميروس بأخلاقهن البطولية. أفليست هى التى قررت ألا تعيش لحظة بعد زوجها (أبيات ٧٢٠ - ٧٢٢)^(٥٩) ؟

يقول باورا وجيب إن القانون الأتيكى كان يسمح بأن يتخذ الرجل عشيقة له. بل إن أبناء العشيقة غير الشرعيين كانوا يحتلون مكانا معترفا به داخل إطار الأسرة. فمن المعروف أن أندروماخى الزوجة الشرعية (gamete gyne) الفاضلة كانت تعنى بأبناء زوجها غير الشرعيين، وتقول لزوجها هيكتور كما يرد فى مسرحية يوريبيديس التى تحمل اسمها عنوانا (أبيات ٢٢٢ - ٢٢٧).

« يا زوجى هكتور العزيز
من أجلك كنت أصر على أن تعشق غيرى
إذا ما ضللتك كيبريس (إلهة الحب). وما أكثر ما كنتُ
فى الأيام الخوالى أعطى أطفالك غير الشرعيين
لبن ثدى لأجنبك أى دافع للهم »

ومع ذلك فيمكننا ان نستخلص من تشريعات القانون الأتيكى نصا مخالفا يبرهن على أن مكانة العشيقة لم تك من الأهمية بحيث يمكن أن ندين مساعى الزوجة الشرعية لكى تسترجع حب زوجها وتحافظ على حقوقها^(٦٠).

على أنه كان من المستحسن أصلا أن لا يتعدى حديثنا إطار العمل الدرامى الذى ندرسه. ولا سيما أننا نجد فى مسرحية « بنات تراخيس » من المعطيات ما يؤكد حق

ديانيرا في أن تتمسك بالأمل^(٦١) في إستعادة حب زوجها لها بوسيلة السحر. بل إن المسرحية كلها تتحرك في إطار أن اللجوء للسحر شيء مقبول ومعترف به وإلا فلماذا وافقت بنات الجوقة التراخينيات على خطة ديانيرا ؟ وحرص المؤلف على أن يوفر لديانيرا سببا قويا لتصديق نيسوس فهو الذي اعترف لها بالحب ووهبها هذه الهدية السحرية قبل موته^(٦٢). ولقد أخذت ديانيرا تلك الهدية على أنها إعتذار عن غتفه معها. بل إن تصديقها لنيسوس يعد شيئا طبيعيا بالنسبة لديانيرا ذات القلب الصافي والمتسامح، والثقة اللانهائية في الطبيعة الانسانية. فلما وجدت نفسها في مأزق هو مسألة حياة أو موت، وفي يدها وسيلة ما - أيا كانت - وليس لديها متسع من الوقت للتفكير المنظم أو المتأنى أفليس من الطبيعي أن تلجأ لهذه الوسيلة؟ صفوة القول أن سوفوكليس قد بذل كل ما في وسعه من جهد في إطار الفن الدرامي المتقن لكي يوضح أن ديانيرا تصرفت كما كان ينبغي أن تتصرف.

وعلى أية حال فإن كل النقاد - بغض النظر عن موقفهم حول مسألة استخدام ديانيرا للسحر واختلافهم في ذلك - يتفقون في الثناء على نبيلها وجزعها لغياب زوجها وإخلاصها له برغم علمها بأنه قد خانها غير مرة. ويعجب الجميع أيضا بالتعاطف الذي أظهرته ديانيرا إزاء يولي التي جاءت إلى بيتها لتعيش فيه غريمة لها وعشيقة لهرقل. ويعترف النقاد بحسن نية ديانيرا في مسعاها الحثيث لاستعادة حب زوجها. وينوهون بخوفها وجزعها عندما رأت جزاة الصوف الذي غمست به الرداء وهي تحترق. ولا ينسون انهيارها عندما جاءت الأنباء تتحدث عن آلام هرقل وإحتراقه في الرداء المسموم. وعندما عتفها ابنها هيالوس ولعنها صمعت ولم تنبس ببنت شفة. وتصل مأساة ديانيرا إلى القمة دراميا عندما تنتحر، فهذا عمل يزيد من تعاطفنا معها إلى أقصى حد، إذ قتلت نفسها على فراش الزوجية الذي يقابل هنا محرقة هرقل فوق جبل أويتا، أي أن انتحار ديانيرا قد رفعها إلى ذروة البطولة كما أنه يمهد دراميا لموت هرقل الإرادي فوق محرقة جبل أويتا. لقد قدمت ديانيرا نفسها قربانا على مذبح الحب وفداء للبشر أجمعين. ولذلك يقول أرنولد توينبي (Arnold Toynbee) إن مأساة ديانيرا تقابل مأساة يهوذا الذي قتل نفسه بعد صلب المسيح^(٦٣).

ومما لا يحتاج إلى تبيان أن شخصية ديانيرا هي أكثر الشخصيات في «بنات تراخيس» مأساوية. إرادتها وحدها هي التي تحرك الأحداث، وهي التي تهفو إلى الحلول الأفضل، وتسعى إليها جاهدة، فلا تحصل إلا على أسوأ النتائج. فما كان

الأمر سيزداد سوءا بالنسبة لها لو أنها هي التي قتلت زوجها بيديها مع سبق الإصرار والترصد. ذلك أنها قد قضت على زوجها بأفطع طريقة ودون أن تدري. شخصية ديانيرا ومصيرها إذن هما اللذان يعطيان لكلمة الشقاء (dystychia) معناها المأساوى الصحيح والذي هو أكثر عمقا من مجرد القدر الأعمى.

فديانيرا من البشر وتفكر بمستوى البشر (بيت ٤٧٣) وهي تتمتع بفضيلة الاعتدال (Sophrosyne) أو التعقل. بل إن بعض النقاد يرون فيها تجسيدا حيا لفكرة الاعتدال الاغريقية ولو أن الباحثة نورث (North) تعترض على ذلك، وترى أن ديانيرا تفتقر الى النبل والحكمة^(٦٤). ولكننا إذا رجعنا إلى ما يقوله أرسطو بشأن الشخصية التراجيدية ولا سيما قوله أنه إنسان ليس فاضلا كل الفضل ولا شريرا كل الشر ولكنه بين هذا وذاك وينقلب من السعادة إلى الشقاء^(٦٥). عندئذ نجد أن هذه الأوصاف تنطبق على ديانيرا. ولسنا بحاجة للدفاع عن فضيلة الاعتدال التي تتحلى بها ديانيرا فوقفها من هرقل وتصرفها عندما جاءت يولى إلى تراخيس وسلوكها مع الجوقة والمربية وليخاس، كل ذلك يبرهن على أنها تنحنى أمام العواصف دون أن تركع أو تذلل نفسها. وعندما يدعوها داعى الفرح تفرح، ولكن فى حرص وحذر ودون إسراف. إنها مرهفة الحس، نبيلة المشاعر أكثر من أية شخصية سوفوكلية أخرى. بل ربما تفوق ديانيرا كل الشخصيات فى المسرح الاغريقى برمتة من حيث النقاء والصفاء والعدوبة. إنها أقرب ما تكون إلى الشخصية التراجيدية التي يريد أرسطو مجسدة للبطولة الانسانية بصفة عامة.

وقد كان من السهل علينا فى سبيل إثبات أن مسرحية «بنات تراخيس» تؤله هرقل أن نقلل من أهمية ومأساوية ديانيرا. وكان لنا أيضا فى ذلك ماسيساعدنا على دحض الآراء القائلة بوجود ازدواجية فى البنية الدرامية للمسرحية. ولكن ذلك الاختيار السهل كفىل بالقضاء على قيمة المسرحية ككل، التي لاعمى لها بدون ديانيرا كما أرادها سوفوكليس أى غاية فى الرقة والإخلاص والنبل والمأساوية.

يرى بعض النقاد أن التراث الاغريقى الأقدم من سوفوكليس يصور هرقل بطلا أسطوريا قويا، لا بطلا مأساويا مؤثرا. يؤمن بهذا جالينسكى وجيب الذى يقول بوضوح أن الشعر التراجيدى تردد كثيرا على نحو أو آخر قبل أن يتعامل مع شخصية هرقل^(٦٦). ويقول إهرنبرج أن رواية أعمال هرقل الخارقة التي تنتهى بتأليه عن طريق الحرق فى النار لا تتضمن أية مأساوية. ولكنه فقط عندما ارتبطت هذه الأسطورة بحيلة نيسوس الخادعة وأصبح هرقل ضحية الرداء المسموم أو المسحور الذى أرسلته زوجته

المخلصة ديانيرا ، عندئذ فقط اقتربت الأسطورة من طبيعة الحدث التراجيدي ، حيث لم يواجه هرقل أعمالا مضيئة فحسب ، بل عانى مر الآلام وعذاب الشقاء^(٦٧) .

وعلى أية حال فنحن نعتقد أن رفع ديانيرا إلى مصاف الأبطال التراجيديين لايعنى بالضرورة أن هرقل يفتقر إلى المساوية . فهو في رأى آدمز البطل الأول للمسرحية وهو الذى يوحى « بالخوف » و « الشفقة » ، وبالتالي يحدث « التطهير » (قارن بيت ٨٥٥) (Oiktisai)^(٦٨) . إنه مثل ديانيرا شبيه فى بعض النواحي بأوديب ملكا . فهو على سبيل المثال حين يطلب بنت الملك يوريتوس - أى يولى - عروسا لنفسه ويدمر مدينة أويخاليا بأكملها بسبب رفض هذا الطلب ، وحين يقتل إفيثوس وليخاس فإن كل ذلك يثبت أن هرقل يتسم بالسمة البطولية المعروفة أى « الغطرسة » (hybris) تماما مثل أوديب ملكا . نعم فكل من هرقل وأوديب كبطلين تراجيديين قد هزما فى المجال الذى يعتز به كل منهما ، أى الأساس الذى تقوم عليه بطولته . فهرقل قاهر الوحوش فقد قوته الجسدية وأوديب ملكا الذى حل لغز أبى الهول لم يكتشف حقيقة مع من يعيش إلا بعد فوات الأوان . وكلاهما خدع بواسطة النبوءات التى سعى إلى تحقيقها بنفسه . كلاهما لعب دور « المنقذ » (Soter) لشعبه ومدينته فإنتهى بهما الأمر إلى الدمار والعار . كلاهما يعود إلى وطنه فيتحطم بين يدي امرأة . وهرقل الذى طهر الأرض من الوحوش والطغاة ولم يخش شيئا ولم يتردد لحظة يبكى الآن كالنساء . منقذ الشعوب يصبح الآن عاجزا وحيدا لايساعده أحد ولا ينقذه من آلامه منقذ .

وبالنسبة لكل من أوديب وهرقل كان التعرف على الحقيقة المخبأة فى النبوءات الغامضة هو بداية التحول أو الانقلاب من السعادة الى الشقاء . ولكن هرقل فى نهاية المسرحية « بنات تراخيس » يتعرف على أن موته يعنى التأليه ومن ثم يتحمل آلامه بطريقة بطولية مشرفة ويبحث نفسه على الصمود (أبيات ١٢٦٠ - ١٢٦٢) . كلاهما قد تخطى الحدود الآدمية ومات خاشعا خاضعا للإرادة الالهية . أى أن الصراع فى مأساة كل من هرقل وأوديب ملكا و (أوديب فى كولونوس) قد حل بطريق المصالحة بين البطل والآلهة ، وإنتهت الفوضى الناجمة عن تخطى الحدود والغطرسة العنيفة إلى انسجام ووثام .

وبرأينا أن ديانيرا ، كشخصية درامية متقنة ومرسومة بعناية فائقة ولها عمق بالغ الأهمية ، لاتأخذ شيئا من بطولة هرقل فهى مرتبطة ارتباطا عضويا به . وبعد موت ديانيرا المفجع يظل فهمنا المسرحية ومغزاها وأسباب ما وقع من مصائب ناقصا . فتأتى

نهاية هرقل التأليبية فتجيب على كل التساؤلات . وهذا يعنى أن ديانيرا بمفردها ومعزل عن هرقل لا تقم مأساة متكاملة . ذلك أن العناصر المأساوية في شخصية ديانيرا لا تظهر بكامل صورتها وعميق أثارها إلا بعد ظهور هرقل . لا يستطيع ما وقعت فيه ديانيرا من خطأ تراجيدى أن يبرر بصورة مرضية سير الأمور في المسرحية من بدايتها الى نهايتها . فهرقل في الواقع وقد إقترب على نحو أو آخر من أن يكون إلهى الارادة والقوة يبدو في هذه المسرحية كجزء من التيار القوى للأحداث أو عجلة الحظ التى تلف به هو شخصيا وديانيرا وبالعالم تراخيس ككل في دوائر لا تنتهى . المهم أن شخصية ديانيرا بمعزل عن هرقل لا معنى لها ، فوجودها أساسا يقوم بصف رئيسية على وجوده ، وعظمة شخصيتها تشكل جزءا لا يتجزأ من طبيعته البطولية . فوجد ديانيرا يقوم على أساس أنها زوجة لمثل هذا البطل وفي غيابه تبدو ديانيرا عاجزة ، وغير كفء لأن تأخذ قرارا مهما كان قانونيا ، ولا حتى أن تنفذ توجيهات هرقل . يذكرنا إستغراق ديانيرا في حب زوجها هرقل بإستغراق أنتيجوني في حب أخيها الميت بولينيكيس في المسرحية التى تحمل إسم هذه البطلة عنوانا . ونتذكر أيضا حب نفس البطلة لأبيها في مسرحية «أوديب في كولونوس» . وهناك أمثلة أخرى في مسرح سوفوكليس مثل إليكترا وحبها لأخيها أوريسستيس وأبيها المقتول أجاممنون في المسرحية التى اتخذت من إسم هذه البطلة عنوانها . وهناك حب تكميسا لأياس في المسرحية المعنونة بإسمه ، وهناك فعلا سمات كثيرة مشتركة بين ديانيرا وتكميسا^(٦٩) .

ولا أدل على صدق ما ذهبنا إليه من أن ديانيرا نفسها لا ترى للحياة والوجود معنى بدون هرقل . فهذا ما تقوله صراحة في البرولوجوس وعندما تراجعها الجوقة في ذلك (بيت ١٢٢ وما يليه) ترد عليهن فتقول ان الألم يأكل روحها أكلا (بيت ١٤٢ thymophthoro) وان هرقل بالنسبة لها هو أفضل الرجال (بيت ١٧٧) ، فهو ابن زيوس المجيد من الكمينى (بيت ١٩) ، وهو الذى أنقذها من أخيلووس (بيت ١٨ - ٢١) . فهرقل هنا بالنسبة لديانيرا - كما هو فى الأساطير - المخلص أو المنقذ (Soter) . ومن خلال ديانيرا يبدو هرقل - رغم خياناته الزوجية المتكررة - رجلا يستحق كل تضحية وكل حب وإخلاص من قبل الزوجة . فالإقتران بهرقل زوجا به من المزايا ما يجب كل نقيصة حتى الخيانة الزوجية (بيت ٥٤٣ - ٥٤٤) . صفوة القول إن كل زوجة لها زوج مثل هرقل ينبغى أن تتحلى بما تتمتع به ديانيرا من فضائل ولا سيما الاخلاص الأعمى والقدرة على الانتظار الطويل فى لهفة وشوق (Karteria) .

ولعله من الواضح أن وجهة نظرنا هذه تأتي على التقيض مع ما يطرحه إهرنبرج من أنه طوال المسرحية فيما عدا قرب نهايتها ينخرط هرقل في مدح للذات في غلو وخيلاء وزهو. ويرى إهرنبرج كذلك أنه لا توجد في المسرحية أية إشارة إلى طبيعة هرقل البطولية كمنقذ ومحرر للبشرية من متاعبها وآلامها. وقبل دخوله إلى المسرح - كما يقول إهرنبرج - لانسبح إلا عن قوته الجسدية وأفعاله الظلمة وقسوته وخشونته^(٧٠). أما وجهة نظرنا نحن فتذهب إلى اتجاه آخر. فكل ما يقال عن هرقل قبل ظهوره على المسرح وعلى لسان ديانيرا وغيرها يبرز هرقل أمامنا سيد البيت الغائب، وابن زيوس، والزوج المحبوب والمرغوب فيه. فليخاس حين يتحدث عنه يصوره على أنه ابن زيوس الورع الذي يقدم القرابين الواجبة ويصوره كذلك محاربا لا يقف في طريقه عدو ولا يشق له غبار (أبيات ٢٤٨ - ٢٩٠). وتساهم الجوقة في رسم هذه الصورة لهرقل بإخلاصها التام له وكما تفعل ديانيرا. وكذا يساهم هبالوس بحبه الأعمى وإعجابه اللامحدود بأبيه، فهذا مادفعه إلى أن يلعن أمه ويدفعها إلى الانتحار ظنا منه أنها دبرت لقتله. بل إن شعب تراخيس بأكمله يهيم حبا بهرقل حتى أنهم حاصروا ليخاس ولم يتركوه حتى صارحهم بالحقيقة حول كل ما يكتنف مكان هرقل وأحواله (بيت ١٩٣ - ١٩٩). بل إن جبل أويتا نفسه والأماكن المحيطة به تستدعى لمشاركة الناس الاحتفال بعودة هرقل المنتصر (أبيات ٦٣٣ - ٦٣٩).

وهكذا يظل هرقل طوال المسرحية، غائبا أو حاضرا، يستدر الدموع ويبعث القلق ويكسب تعاطفنا، وهو في كل ذلك لا ينافسه منافس. ولو كان سوفوكليس يزعم «طمس العملة» كما يقول موري (Murray) لكان قد أشبع المسرحية بما ينم عن السخرية من هرقل في كل مرة يرد فيها ذكره على لسان هذه الشخصية أو تلك. وهذا ما لم يزعمه أي ناقد.

وكيف يمكن أن نهمل دور الحب في مأساة ديانيرا؟ ذلك الحب الذي دفع صاحبه إلى الانتحار حزنا على ما أصاب الحبيب. أفليس هذا كله كفيلا بتعظيم قدر هرقل الذي ينتزع مثل هذا الحب؟ لقد بلغ الحب بديانيرا أنها كانت على أتم استعداد أن تغفر لزوجها هيامه وشغفه بيولى العشيقة الجديدة والفتية. تقول ديانيرا إن الحب «مرض» (بيت ٤٤٥ nosos) قارن بيت ٤٩١، ٥٤٤) لا يقاوم وإن الآلهة نفسها لا تستطيع الوقوف في وجه الحب. فلا قانون ولا أخلاقيات يمكن أن تجبر ديانيرا على أن تغض عنها عن هذا المرض الذي أصاب زوجها. حبها الأعمى فقط لهرقل هو

القادر على ذلك . ولم يك هناك شيء قط يستطيع أن يدفع ديانيرا إلى اللجوء للسحر سوى هذا الحب الذى يشكل القوة المحركة لكل الأحداث فى المسرحية .

يرى بعض الدارسين أن ديانيرا تحتل مركزا ثانويا فى المسرحية ، لأن هرقل يستأثر بالمرتبة الأولى ويحظى بكل الانتباه^(٧١) . ولكننا لانقبل ذلك . فلا هرقل هو البطل الأوحى فى المسرحية ولا نضع ديانيرا فى هذا المركز ، لأن أهمية ديانيرا كشخصية درامية تنبع من كونها الوسيلة الرئيسية لكشف معنى وطبيعة هرقل . وطوال المسرحية نرى كلا منهما فى كلمات ومشاعر الآخرين من خلاله بصفة عامة . إننا لانستطيع أن نتفهم رأى إهرنبرج القائل بأن هرقل المتمركز حول نفسه وأنانيته من جهة ، وحساسية ديانيرا واعتمادها الكلى على الآخرين من الجهة الثانية ، بحولان دون أن يكون لهاتين الشخصيتين مصير مأساوى مشترك ولا أن يقع بينهما صراع من أى نوع^(٧٢) . فعلى النقيض من ذلك نرى أن القوة الخارقة لهرقل تبدو فى المسرحية وكأنها جزء من قدر ديانيرا ، كما أن الأخيرة نفسها تبدو وكأنها بدورها جزءاً من قدر هرقل . فهما إذن معلقان فى نفس عجلة الحظ التى تلف بهما فى دائرة مأساوية . فحتى فى اللحظات الأخيرة للمسرحية عندما تشغلنا تماما آلام هرقل فإننا لاننسى ديانيرا . إن مشاعر وحياة وموت كل منهما وثيق الصلة بالآخر ، وكل منهما يمثل حلقة من حلقات الحدث الدرامى المتابعة والمتصلة والتى تتبادل الموقع والتأثير على الدوام .

لايقوم جوهر مأساة مسرحية « بنات تراخيس » على شخصية هرقل ولا على شخصية ديانيرا بل على القدر الذى جعل موت أحدهما يجلب موت الثانى (بيت ٢٩٥ syntrechein) وبيت ٨٨٥ pros thanato thanaton وبيت ٩٥٢ koina) . فلا ديانيرا تذكر كثيرا بعد موتها ، ولا هرقل يذكر كثيرا قبل ظهوره ، إلى درجة أن أحدهما دون الآخر يمكن أن يكون المحور الرئيسى للمسرحية كلها . إن حيلة سوفوكليس البارعة قد جعلته لايقدم هاتين الشخصيتين معا فى مشهد واحد - وهو أمر ربما يرجع إلى رغبته فى استخدام ممثل واحد يلعب الدورين - وهذه الحقيقة على أية حال قد ضللت الكثيرين من النقاد .

لاوجود لأحدهما - هرقل أو ديانيرا - كشخصية درامية بدون الآخر ، وكل منهما ارتكب خطأ تراجيديا . فهو قد عشق فتاة صغيرة وأرسلها الى بيت الزوجية حيث تنتظره ديانيرا زوجته فى لهفة . وهى لجأت إلى استخدام الرداء المسموم المسحور . وكل منهما قد تلقى الضربة القاضية فى نقطة التميز التى يعتز بها . هى فى حبها الأعمى

وإخلاصها الكامل لزوجها ، وهو في قوته الجسدية . كنا في بداية المسرحية - مع كل أهل تراخيس - نرى هرقل حاضراً وهو الغائب ، وفي نهاية المسرحية لم ننس ديانيرا بعد أن ماتت . ومن ثم فليست نهاية المسرحية ضرباً من « المط الزائد » (anti climax) . وفي المسرحية تؤله ديانيرا بفضل حبها الأعمى ، ويؤله هرقل بطلا أسطوريا لا غالب له . وتضم عملينا التآليه هاتين بذرة مأساوية واحدة مشتركة . ويمكننا الآن أن نقرر في صراحة أن تفسير المسرحية على أنها مزدوجة البنية الدرامية تفسير خاطيء . كما أنه من الخطأ أن نشرع في دراسة المسرحية بحكم مسبق ، هو أن هرقل أو ديانيرا - أو حتى الجوقة - ينبغي أن يكون البطل الأوحده . فهم جميعاً مشاركون في الحدث الدرامي وتطويره ، والذي لا يعدو أن يكون عملية تأليه مأساوية للبطل الأسطوري هرقل .

٣ - تأليه هرقل كعنصر جوهري في

البنية الدرامية

يبدو أسلوب سوفوكليس في الكتابة الدرامية لأول وهلة أرسطى الطابع والجوهر ، لأن هذا الشاعر التراجيدي الفذ قد نظم أعماله على نحو يبدو وكأنه كان قد طبق عملياً التعاليم التي جاء المعلم الأول بعد ذلك ونادى بها . وفي الحقيقة لا يمكن أن تكون الأصول الأرسطية في الكتابة الدرامية هي المعيار الوحيد لقياس أعمال سوفوكليس ، والحكم عليها بأنها تتمتع - أم لا - بالوحدة الدرامية . يقول الباحثة أدكينز (Adkins) إن أرسطو يظلم موهبة سوفوكليس الدرامية وإمكاناته الفنية وكذا ذوق جمهوره لأنه يحلل دراما القرن الخامس . بمعطيات القرن الرابع^(٧٣) . فكيف مثلاً يمكن التوفيق بين المحتوى الانساني أو المضمون الفكري لمسرح سوفوكليس من جهة ، وتركيز أرسطو في شرحه له على ثقل وأهمية « الحدث التراجيدي » من جهة أخرى ؟ وهل نجد في أعمال سوفوكليس المبدأ الأرسطى القائل بأن الحبكة الدرامية أهم من رسم الشخصيات ، أو على حد قوله « لا توجد تراجيديا بدون حدث ولكن قد توجد تراجيديا بلا شخصيات مرسومة رسماً درامياً »^(٧٤) . أو قوله « وهكذا فإن الأسطورة (الحدث) هي غاية التراجيديا والغاية هي أعظم الأشياء جميعاً^(٧٥) » . ؟ أم علينا نحن النقاد أن نختار بين مسرحيات سوفوكليس - وهي الأسبق زمنياً - ونظرية أرسطو في الدراما ؟

وبالنسبة لفيلاموفتيز كان سوفوكليس يسعى الى خلق التأثير الدرامى القوى فحسب ، مما يعنى أن هذا الشاعر كان فى الغالب يضحى باتساق الشخصية الدرامية فى سبيل تقديم مشاهد ناجحة تحدث أكبر تأثير ممكن فى جمهور المتفرجين^(٧٦) . ووفقا لهذه النظرية فإن وحدة البناء فى التراجيديا سوفوكلية لاتقوم على أساس تطور الحدث الدرامى أو أى عنصر آخر من مكوناتها الأساسية وإنما تتشكل هذه الوحدة من التأثير المتصاعد للمشاهد المتتابعة ومن ناتج التأثير الكلى على المتفرج . وهكذا يفهم من هذه النظرية أن سوفوكليس فنان محض لايهمه من أمر التراجيديا سوى الوصول إلى خلق مسرحيات ذات جمال شكلى من الدرجة الأولى . فأعمال سوفوكليس إذن بالنسبة لأتباع هذه النظرية نماذج فى الفن الجمالى سبقتها ومهدت لها مسرحيات أيسخولوس . أما تراجيديات يوريبيديس فهى نتاج المرحلة التالية التى تدهور فيها هذا الاتجاه . ومن ثم فإن أية أفكار فلسفية فى مسرحيات سوفوكليس تعد ثانوية ، أى جاءت بمحض الصدفة أو عرضا ، فى حين يبهرنا سوفوكليس كفنان بارع ومهندس مبدع حين يبنى بناء دراميا لا يبارى فى الجمال والكمال من حيث التصميم المعمارى والشكل الهندسى لا المحتوى . فسوفوكليس إذن يحفل بالمبنى لا بالمعنى ، أى أن التطور الحدث التراجيدى فى مسرحياته - كما يقولون - لا يساهم فى تطوير أفكاره .

وفى اعتقادنا أن أتباع هذه النظرية يغالون فى الثناء على فضائل سوفوكليس الفنية ويخلقون الانطباع بأن هذا الشاعر لم يكن سيّد فيه بل خضع لمتطلبات أملتها قواعد هذا الفن فاستسلم لها دون مقاومة تذكر . ويتجاهل هؤلاء المنظرون قاعدة مبدئية هامة للغاية وهى أن آية الفن الدرامى المتقن هى القدرة على خلق الانسجام والوثام بين متطلبات ومستلزمات العرض المسرحى الناجح من ناحية ، والمضمون الفكرى والمحتوى الفلسفى من ناحية أخرى . وسوفوكليس ليس من دعاة الفن للفن ، وليس من الممكن أن تغفل المسائل الأخلاقية والمشاكل الفلسفية التى تشبع بها أعماله المسرحية . فما الحبكة الدرامية عنده سوى ضرب من توزيع الايقاع وترتيب مفردات العلاقة العضوية بين الحدث الدرامى والمغزى الفكرى ، أو ما اصطلح النقاد على تسميته الشكل والمضمون .

ويبدو أن أصحاب النظرية التى نناقشها قد تأثروا بآراء بعض النقاد الإغريق والرومان الذين أعجبوا بجمال الشعر فى مسرح سوفوكليس فأغفلوا رؤيته المأساوية

للحياة. ومن بين هؤلاء النقاد القدامى نذكر ديون خريسوستوموس (= فم الذهب) الذى مع أنه بصفة عامة يهتم إهتماما بالغاً بالجانب الأخلاقى فى التراجيديات نجده لا يمتدح سوفوكليس إلا لفنه الشعرى الرائع ولتماسك البنية الدرامية لمسرحياته^(٧٧). أما مؤلف نص « فى السمو » (peri hypsous) فيظهر إعجاباً لا حدود له بفخامة أعمال سوفوكليس، فى حين لا يذكر شيئاً قط عن آرائه الدينية على سبيل المثال^(٧٨). وينبغى علينا ألا نأخذ إعجاب هؤلاء النقاد القدامى بالجمال الشكلى فى فن سوفوكليس على أنه يعنى أنهم كانوا عاجزين عن تمييز المحتوى الفكرى لأعمال هذا الشاعر.

يقول جونز (Jones) إن مشكلة التوفيق بين الآراء الفلسفية لسوفوكليس والحدث الدرامى الأرسطى تحل نفسها بنفسها^(٧٩). فالمغزى الذى يريد الشاعر توصيله قطعاً لا يتناقض مع الحدث. كما أن تطوير الحدث الدرامى يساعد فى تعميق رسم شخصيات المسرحية. يقول أرسطو إنه « بينما يأتى الحدث الدرامى كالأصل والروح بالنسبة للتراجيديات فإن رسم الشخصية يتلوه فى الأهمية^(٨٠) ». التناقض بين الحدث الدرامى ورسم الشخصيات إذن وهمى لأن إتقان رسم الشخصيات يخدم فى تطوير الحدث الدرامى كما يخدم اللون فى إنجاز أعمال الرسام، على حد قول أرسطو نفسه^(٨١). وبغض النظر عما إذا كان الإطار الشكلى أو المغزى التراجيدى هو نقطة الانطلاق فإنه يظل صحيحاً وواقعياً فعلياً أن هذين العنصرين مرتبطان ببعضهما البعض أشد الارتباط ولا يمكن الفصل بينهما. بل إن سوفوكليس لم يتردد لحظة واحدة فى تغيير « الأسطورة » لكى يتسنى له أن يرسم شخصياته على نحو أسهل وأنفع وأصلح للحبكة الدرامية.

وتعكس شخصيات سوفوكليس الدرامية مبدأ الفيلسوف هيراكليتوس الإفيسى (إزدهر حوالى ٥٠٠) والقاتل بأن الشخصية هى قدر الإنسان-ethos anth- (ropo daimon)^(٨٢) فما كان أوديب ليفعل لو كان أكثر حكمة وتعقلاً أو ترو وأقل ثقة بالنفس. وهناك فرق شاسع وبون قاطع بين أنتيجونى القوية والعنيدة من جهة وكريون من جهة أخرى. فالأخير يبدو موقفه مهزوزاً ومزعزعا إلى حد أن أية هزة بسيطة أولسة عابرة يمكن أن تخلعه عن مكانه وهو عرش طيبة. أما أنتيجونى فهى من النبل والقوة إلى حد أن تجمع أسوأ الظروف والملابسات فقط هو الذى يمكن أن يحطمها وهو ما وقع بالفعل. وفى المسرحية التى نقدم لها « بنات تراخيس » ما كان هرقل ليقاسى ما قاسى من آلام الرداء المسموم لو لم يكن صلفه أو غلوه هو الذى أرغم ديانيرا على اللجوء للسحر. وبعبارة أخرى فإن رسم الشخصية السوفوكلية يخدم الحبكة الدرامية

خدمة ملموسة لا تحتاج الى تبيان كما أن نقيض ذلك صحيح أيضا ، أى أن الحكمة الدرامية هي التي تعمق فهمنا الشخصية ويحدث ذلك لأن الشخصيات - كما يقول بوتشر (Butcher) - لا تكتشف حقيقتها بالكامل دفعة واحدة بل على مراحل متتالية وبالتدريج بقدر ما يتطلب سير الأحداث . فهي - أى الشخصيات - وليدة المواقف أى تطور الحدث الدرامى (٨٣) .

ومن الملاحظ أن كل فرد من الشخصيات السوفوكلية يتمتع على نحو فريد بالسمات المميزة للجنس الذى ينتمى إليه . فعلى سبيل المثال نجد أن « شقاء هرقل » يثير مشاعر « الخوف » و « الشفقة » لأنه يمثل ويجسد تفوق وقوة الرجل ، مما يجعله رمزا للبطولة والرجولة بالنسبة للبشر أجمعين . وإذا قلنا الصورة على الجانب الآخر للمسرحية وجدنا ديانيرا تمثل الصفات الأنثوية الكاملة . وهكذا نجح سوفوكليس فى التركيز على السمات المميزة لكل من الجنسين وخلق بذلك مسرحية تقوم على الحياة الزوجية . وإذا أردنا أن نفهم هذا الجانب من فن سوفوكليس علينا أن نلقى نظرة سريعة على شخصيات يوريبيديس . فيديا ويا سون عنده لا يمثلان على نحو مميز المرأة والرجل بصفة عامة أو كما هو الحال بالنسبة لديانيرا وهرقل فى « بنات تراخيس » . ولا تقوم مأساة « ميديا » اليوريبيدية على موضوع الحياة الزوجية وإنما موضوعها هو حالة خاصة للزواج المختلط بين رجل اغريقى وامرأة أجنبية أو بربرية . شخصيات سوفوكليس إذن تبدو وكأنها نماذج بشرية لها آراؤها المميزة ، وتنعكس حالات بارزة وقطعا حية من الوجود آدمى . وتطرح هذه الشخصيات بعض التأملات عن الحق والواجب والعدل وسائر القيم الانسانية . هكذا فإن سوفوكليس لم يخلق أعمالا درامية ذات شكل فنى رائع فحسب وإنما استطاع أيضا فى نفس الوقت أن يطرح حقائق ذات مغزى عميق وفلسفى .

تقوم التراجيديات بصفة عامة على ثلاثة عناصر رئيسية هي « الكلمة » و « الشخصية » و « الحدث الدرامى » . ومع بداية المسرحية ومولد الأحداث تتفاعل هذه العناصر تفاعلا مطردا وتخلق فيما بينها كلا واحدا متماسكا ، لا يمكن أن نفصل شيئا منه عن الآخر ، إلا إذا لحق الضرر بهذا العنصر أو ذاك . وهذا ما يقوله أرسطو نفسه وهو يشرح معنى الوحدة العضوية (٨٤) . المهم أن مفردات شكل العمل الدرامى تظل دائما فى تفاعل وتداخل وتعاون مع بعضها البعض من جهة ومع المضمون الفكرى من جهة أخرى . فإذا أخطأنا إستيعاب هذا المضمون لن نستطيع

الاحساس حتى بجمال الشكل الفنى . و نقيض ذلك يصح أيضا فعدم القدرة على تذوق الشكل الخارجى وجمال النسق يفقد المعنى الشيء الكثير^(٨٥) . إنه لمن الواضح إذن دون الاستناد إلى رأى أرسطو أن « أهم شئ فى التراجيديا هو ترتيب أو تأليف الأشياء » synthesis أو systasis ton pragmaton^(٨٦) .

ولا يعنى ترتيب الأشياء أننا ببساطة نعطى شكلا جميلا لتكوين ما تبقى كما هو بصفة جوهرية فى كل الأحوال ، أى حتى لو تغير هذا الترتيب فى حد ذاته هو خير وسيلة فى يد الشاعر لنقل ما يريد من معان وأفكار إلى الجمهور المتلقى . وبعبارة أكثر تحديدا نقول إن الشكل الخارجى للعمل الدرامى يحمل العبء الأكبر فى مهمة التعبير عن محتواه . ومن ثم فإنه من الأهمية بمكان أن تعتبر « الشكل » و « المضمون » وجهين لعملة واحدة ، ولا يمكن الفصل بينهما قط .

وبناء على ما تقدم وبالنسبة لمسرحية « بنات تراخيس » لا نستطيع التحدث عن تأليه هرقل متجاهلين بنية هذه المسرحية . وهذا يعنى أننا لوقبلنا بأن الشاعر يهدف بهذه المسرحية إلى أن يؤله هرقل فمن المؤكد أن كل صغيرة وكبيرة فى هذه المسرحية ولاسيما الحبكة الدرامية وعناصرها التراجيدية تساهم مساهمة فعالة فى تطوير هذه الفكرة .

لقد نجم الجدل العنيف والطويل حول الوحدة الدرامية فى بنية مسرحية « بنات تراخيس » من المبدأ الجامد القائل بضرورة وجود بطل رئيسى واحد فى أى مسرحية ، ومن ثم كان لابد من الاختيار بين هرقل وديانيرا . وفى هذا المقام يقول جونز (jones) إننا نحن المعاصرين الذين أقحمنا فكرة « البطل التراجيدى » على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، فلا وجود لهذه الفكرة قط فى النص^(٨٧) . تولد كل التراجيديات من صراع لا مفر منه ، لأنه قد ينجم عن التناقض الحاد الكامن فى ظروف الحياة نفسها ، أو حتى فى نظام الكون . حقا أن أرسطو قد أعجب بسوفوكليس ولكنه - كما يعتقد جيب (jebb) - إعجاب قائم على أساس خاطئ . فالنقاط التى أثارت إعجابه فى «أوديب ملكا » تتعلق بالتحليل العام للشكل الخارجى ولا علاقة لها بالجوهر التراجيدى^(٨٨) . كما أن البحث العنيد عن « الخطأ التراجيدى » (hamartia) جعل الدراسين يغفلون الجزء الحيوى فى أعمال سوفوكليس دون أن يصلوا فى النهاية إلى صيغة مقبولة حول الهامارتيا تنطبق عليها تماما المعطيات الأرسطية . توجد فى مسرح سوفوكليس « هامارتيا هذا صحيح ولكنها - كما يقول كيتو (kitto) - لا توجد أحيانا فى شخصية من يعانى أثارها بل فى الطبيعة نفسها ككل^(٨٩) .

قال أرسطو « التراجيديا تحاكي - لا البشر - بل الفعل والحياة »^(٩٠) . ومثل هذه التراجيديا تدور حول أحداث وأفكار لا أشخاص وأفراد . فلا أجاممنون ولا كليتمنستا أو كاسندرا في مسرحية « أجاممنون » لأيسخولوس هو الذي يستولى على انتباهنا ، وإنما الذي يشغلنا دائما هو « الحدث الدرامي » ككل . فإذا اعتبرنا أن الحدث الدرامي هو التوالى المنطقي أو العضوى للأحداث فمن الواضح أن « بنات تراخيس » تقوم على « حدث » وأن مشكلة من هو البطل الرئيسى - ديانيرا أم هرقل - تصبح غير ذات أهمية . مخطئون برأى أرسطو - الذين يعتقدون أن الوحدة الدرامية تتحقق « إذا نظموا أشعارهم (التراجيدية) حول شخص واحد وزمن واحد » ويضيف قوله « لأنهم قد يؤلفون حدثا دراميا واحدا متعدد الأجزاء polymer^(٩١) » وبعبارة أخرى فإن الوحدة الدرامية إن لم تكن موجودة بالفعل في « بنات تراخيس » كأحداث مترابطة ترابطا عضويا ، فإنها أى هذه الوحدة ما كانت لتتحقق بمجرد تركيز الحدث حول هرقل . وهذا ما يقوله أرسطو نفسه « لأنهم على الأرجح مخطئون أولئك الشعراء الذين ينظمون أشعارا من الهرقليات . . . ويظنون أنه طالما أن هرقل شخص واحد فإن كل ما يتسمى إليه يقع في أسطورة (حدث) واحدة »^(٩٢)

وبناء على ما تقدم فإن المأساوية في مسرحية « بنات تراخيس » لا تمكن في شخصيات الأبطال ، ولكن في العلاقات القائمة بينهم ، وفي تأثير هذه العلاقات على من حولهم من الشخصيات الأخرى . ومن ثم فعندنا تراجيديا صغرى ، ونعنى تراجيديات يولى وهيالوس وليخاس ، التى تدخل ضمن إطار التراجيديا هرقل - ديانيرا . وهذه التراجيديا الصغرى قد ضللت دارسا مثل هوي (Hoey) الذى يظن أن إنقسام أفراد عائلة هرقل وإنشقاقهم قد إنعكس على الشكل الخارجى للمسرحية فأصبح مفككا . وراح هوي يزعم بأن الواقع المتفسخ ما كان يمكن التعبير عنه إلا بمسرحية متفسخة البنيان . ولكن هذا الباحث نفسه يستدرك فيقول ان هذا لا يعنى أن « بنات تراخيس » لا تتمتع بالوحدة الدرامية ، لأن هناك عناصر داخلية تقيم جسورا وتسد الفجوات وتهدف إلى خلق إتساق عام ووحدة درامية لهذه المسرحية^(٩٣) .

ان مأساة يولى ثير « الخوف » (eleos) فى قلب ديانيرا ، التى ترى نفسها فى شخصية هذه الأسرة ، حيث كانت من قبل أميرة وهى تأتى الآن لتنافس ديانيرا فى حب هرقل (أبيات ٤٦٢ - ٤٦٤) . كلتاها كانت جائرة الصراع (epathlon) ،

وبالنسبة لكليهما كان الجمال مجلبة للآلام والمصائب ، فينطبق على يولي الآن ما قد قيل عن ديانيرا من قبل أي أن « الجمال ألم » (٩٤) . ومن ثم فإن حديث ديانيرا عن يولي (ولا سيما أبيات ٤٦٥ - ٤٦٧) يعد تذكارا لحديثها عن نفسها في البرولوجوس (ولاسيما أبيات ٢٤ - ٢٥) . وفي الواقع تبدو مأساة يولي كأنها صدى لمأساة ديانيرا حتى أن أحد النقاد سماها « الأخت الصغرى » (die jungete schwester) (٩٥) . إن ضبط النفس والوقار المميزين ليولي من بين الأسيرات والأويخاليات الأخريات اللاتي إنخرطن في العويل والبكاء يقربانها من ديانيرا ، ويجعلانا مع الأخيرة نركز الانتباه عليها ، ونعطي أهمية خاصة القول بأنها جاءت إلى قصر تراخيس لتصبح «سيدة» فيه مقترنة بهرقل لا أمة أسيرة فقط (أبيات ٤٢٨ - ٤٢٩ ، ٥٣٦) . والكلمة المستخدمة في هذه الأبيات (damar) هي نفسها التي تستخدم في الحديث عن ديانيرا نفسها في بيت ٤٠٦ . ويولي مثل ديانيرا تعشق هرقل عشقا جما (أبيات ٤٦٣ ، ٤٤٦) (٩٦) . كل ذلك بالإضافة إلى صمت ديانيرا في أغلب الأحوال ، ولاسيما عند شروعها في الانتحار يعمق إحساسنا بمأساتها وشقائها من جهة ، ويقربها من شخصية يولي التي لا تنطق كلمة واحدة طوال المسرحية من جهة أخرى . لقد نجح الشاعر الفذ سوفوكليس في أن يرسم مأساة يولي كاملة ومؤثرة دون أن تنطق يولي نفسها بشيء قط (أبيات ٣٢٢ - ٣٢٨) . ولماذا كان عليها أن تتكلم إذن ؟ إن صمتها يمثل حرج موقفها وعجزها كعشيقة جاءت لتعيش مع الزوجة الشرعية . وهي تشعر بالعار كأسيرة ، فهي أميرة مختطفة ومغتصبة - في الغالب - على يد البطل الضيف . وفي نفس الوقت يعكس صمتها شعورا بالكبرياء والإعتداد بالنفس مكن قبل أميرة مغلوبة على أمرها . ولكن ينبغي ألا ننسى ولو للحظة واحدة أن ظهور يولي على المسرح جاء لتصعيد وقع مأساة ديانيرا نفسها .

أما مأساة هيايوس فتتلخص في فقدانه الأم والأب في نفس الوقت (أبيات ٩٤١ - ٩٤٢) . وهو - مثل أمه ديانيرا - قد سعى إلى الخير وزرع الأمل فحصل على أسوأ النتائج وحصد أفسد الثمار . حاول أن يصحح الظلم الواقع على أمه فقال لأبيه بعد موتها أنها بريئة (بيت ١١٢٣ وما يليه) ، ولكنه لم يحقق نجاحا كبيرا . فهو إذن الذي بكلماته دفع أمه إلى الانتحار ، وبالكلمات فشل أيضا في أن يقنع أباه تماما ببراءتها . إنه متورط في المأساتين لأنه ينتمي إلى الوالدين ، ويربهما على حد سواء . وعندما يأمره أبوه بالزواج من يولي يرغب في الرفض ، ولكنه لا يستطيع أن يعصى لأبيه أمراً . وهكذا نجد هيايوس معذبا ومذبذبا بين متطلبات متعارضة والتزامات متناقضة

تجاه أمه وأبيه . بل إنه لا يجد راحته في الوفاء بواجباته لأى منها على حده . وتذكرنا مأساة هيايوس بمأساة أطفال اوديب الذين قاسموا أبويها المعاناة والألم . وبالطبع أيضا نتذكر أوريسستيس الذى اضطر لقتل أمه إنتقاما لأبيه . ويذهب الناقد اليونانى المحدث كابسومينوس إلى القول بأن اشتراك هيايوس في الحدث الدرامى بمسرحية « بنات تراخيس » كان أكبر تعديل أدخله سوفوكليس على الأسطورة الموروثة . ذلك أن هذا الباحث يعتقد أن « الأوريسستيا » الأيسخولية كانت النموذج الذى حاك سوفوكليس على منواله مسرحيته « بنات تراخيس » . ومن ثم كان عليه أن يدخل هيايوس فى مجرى الأحداث لكى يوحد بين المراحل الثلاث للأسطورة - التى كانت تصلح لثلاثية مثل « الأوريسستيا » - فى إطار مسرحية واحدة .

وبالنسبة إلى ليخاس فإنه من أكثر شخصيات سوفوكليس الثانوية مأساوية . فهو مثل يولى - متورط بري في شباك المأساة المعقدة ، واقع تحت عقاب ربات الانتقام والعذاب الإيرينيات . إنه شجاع نبيل ومخلص وحساس ، بارع فى إبتداع القصص الوهمية والكلمات التى تهدف إلى تهدئة ديانيرا (أبيات ٢٤٨ وما يليه) . وهو مخلص لسيدته ولسيدته . وكان خضوعه وإنصياعه للإثنين - كما هو الحال بالنسبة لهيايوس - سببا فى دماره . إنه يذكرنا بشخصية الراعيين فى مسرحية « أوديب ملكا » فهما اللذان شملتهما المأساة أيضا ، وإن كان ذلك بدرجة أخف وأقل وطأة مما حدث لليخاس فى « بنات تراخيس » . هذان الراعيان وقعا ضحية القدر مثل أوديب ، ولكن ليس بنفس الدرجة من القسوة . لقد تصرفا بدافع انساني محض ، وأنقذا أوديب طفلا رضيعا من مصير مفرع ، وكانت نتيجة ما قدما من فعل خير أسوأ من تصور ، ليس بالنسبة لأوديب فقط وإنما أيضا بالنسبة إليهما . وجدير بالذكر أن راعى كورنثة يوازى ويقابل راعى طيبة تماما ، كما يقابل ليخاس ويوازى الرسول فى « بنات تراخيس » . ويلاحظ أن هذا الرسول يعلن الأنباء السارة لديانيرا وينتظر المكافأة (بيتي ١٩٠ - ١٩١) كما فعل راعى كورنثة فى « أوديب ملكا » (بيتي ١٠٠٤ - ١٠٠٥) . والمقابلة والموازنة بين ليخاس والرسول تؤكد التناقض بين هرقل وديانيرا . وفى الواقع نجح الشاعر بوسيلة التناقض أن يظهر السلبية فى شخصية ديانيرا ، وذلك لكى يبرز نشاط وفعالية هرقل البطل . وهكذا فإن التناقض الرئيسى بين الشخصيتين الرئيسيتين يتم تعميقه وتطويره عن طريق التناقضات الصغرى الموجودة فيما بين الشخصيات الثانوية . حتى أنه يمكن القول مع ويبستر Webster إن سوفوكليس يبنى مسرحيته على أساس التناقضات بين الشخصيات (٩٨) .

صفوة القول أن المآسى الثانوية في مسرح سوفوكليس والخاصة بالزوجات والأبناء والأتباع تعد مكونات المأساة الكبرى والرئيسية. فلا مصيبة تقف عند حدودها الضيقة وتنغلق على نفسها. المخطئ تغمره المأساة والمعاناة، ولكنها أيضا يحيطان بمن هم حوله. وتظهر هذه الفكرة عند أيسخولوس، ولكن على نحو مخالف للمأساة عنده وراثية تمتد من الأجداد إلى الآباء والأحفاد. أما عند سوفوكليس فتتسمى المأساة إلى الحاضر فقط، وتتركز في شخصية البطل وبعض المحيطين به. ومع ذلك يمكن قبول النظرية القائلة بأن المأساة عند سوفوكليس تنبع من خط تراجيدى فردى يقود إلى شقاء فردى. وأن المأساة عند يوريبيديس - في المقابل - « جماعية » أى تنجم عن خطأ المجتمع لا الفرد. مع العلم بأن عنصر الجماعية متوفر في فكرة يوريبيديس عن الخطأ التراجيدى الذى يدمر الطبيعة الإنسانية ويقود إلى المأساة، التى قد يتساوى في المعاناة من جرائها المخطئ وغير المخطئ. فشقاء ومصائب ضحايا ميديا لا تقل حجما أو عنفا عن آلامها هى. أما التصعيد المأساوى عند سوفوكليس فيصل إلى الذروة عندما يدمر البطل نفسه، وربما يشاركه في المعاناة بعض الأفراد الملتصقين به. وفي هذه الحالة تهدف المشاركة إلى تعميق الإحساس بسقوط البطل نفسه. مع ذلك فلا يمكننا أن ننفي حقيقة أن مأساة « بنات تراخيس » تقترب إلى حد ما من النموذج اليوريبيدى المأساوى. ولن نرتكب خطأ هاليوس الذى إتهم أمه بأنها هى وحدها التى قتلت هرقل. فسم هيدرا ليرنا ودم نيسوس - وكلاهما قد أسيل وإنغمست سهام هرقل فيها - هما المسئولان مع ديانيرا عن موت هرقل. فالدواء السحري بالمرحبة إذن يلعب دور القوة الإلهية الخفية المنتقمة، والتى تلاحق هرقل وديانيرا وكل أهل تراخيس. إنه وسيلة إنتقام كامنة في الأشياء، أو بعبارة أخرى حدث يقفز فجأة من طيات الماضى لينشط في الحاضر ويؤثر في مجريات الأمور الراهنة. فالهيدرا ونيسوس الميتان، وعبر ديانيرا - التى هى أيضا سبقت هرقل إلى الموت - يقتلون هرقل الحى (أبيات ١١٦٠ - ١١٦١ - ١١٦٣) ^(٩٩). ولا يقع هذا بمحض الصدفة، ولا يدخل في عداد اللامعقول أو المنافى لطبيعة الأشياء والمنطق. فالحبكة الدرامية المتقنة التى تتسم بها أعمال سوفوكليس لا تخدم فقط الكمال الشكلى والجمال الفنى، وإنما تعكس أيضا رؤيته للحياة ونظام الكون ومنطق الأشياء. وعن طريق البنية الدرامية لمسرحية « بنات تراخيس » يريد الشاعر أن يظهر لنا كيف تعمل « العدالة » (DiKe). فنظام العدالة يبدو أحيانا غير مفهوم، إن لم نقل غير مقبول. ولكننا وإن كنا لانستطيع أن نرى

العدل والحق فإنه لمن الممكن أن نتبين على الأقل وجود نظام ما لسير الأمور.
فسوفوكليس يعتقد بأن كل شيء يخضع لنواميس سرمدية لا يمكن إغفالها.

تقول ديانيرا بشيء من السخرية للجوقة (بيت ٥٤٠ - ٥٤٢)

تلك هي المكافأة التي أرسلها إلى هرقل - الذي

كنت أدعوه مخلصا وخيرا - في مقابل

أننى أخلصت في رعاية بيته طوال هذا الوقت »

ويشئ هذا الكلام بأن هرقل قد ارتكب خطأ في حق ديانيرا بإرساله يولى الى بيت
الزوجية . وهذا من ناحية أخرى يعنى أن ديانيرا كانت محقة في لجوئها إلى إرسالها الرداء
المسحور المسموم مع ليخاس الذى قالت له (أبيات ٤٩٤ - ٤٩٦) :

« لكن هيا ندخل المنزل حتى أحملك رسالتى إلى

هرقل ، ذلك أن الهدايا ينبغى أن ترد بهدايا مناسبة

فلتأخذ رسالتى هذه إذن معك »

وكل ذلك يعنى أن الرداء المسحور - المسموم يعد رد فعل طبيعى ليس فقط على
فعل هرقل الظالم ضد ديانيرا ، بل أيضا على نقطة الضعف فى شخصية أى عشقه
للنساء . وأكثر من ذلك فإن حقيقة أن السم قد أتى من الهيدرا ، التى قتلها هرقل
نفسه ، تعنى أن هذا البطل كان عليه أن يدمر عن طريق قوته الذاتية ولو بطريقة غير
مباشرة . وهى القوة التى كان بها قد دمر الآخرين ، وتلك هى الصورة التى تعمل على
شاكلتها « العدالة » ، وذلك هو نظامها السائد فى المسرحية . يقول سوفوكليس فى
إحدى الشذرات المتبقية من مسرحياته المفقودة (شذرة ٩٦٢) « إذا كنت قد فعلت
أشياء سيئة فعليك أن تعاني ما هو من نفس جنسها » ، ويسمى هرقل نفسه
الرداء (أبيات ١٠٥١ - ١٠٥٢) :

إنه الرداء الذى حاكته لى الإيرينيات

ربات الانتقام فحأ أهلك فيه الآن

وهذا ما يذكرنا بقول أيجيستون عندما شاهد جثة اجامنون الذى قتله كليتمنسترا :

ها هو قد وقع فى الشرك الذى

نسجته ربات الانتقام الايرينيات « (١٠٠) »

وفى هذا المقام أيضا نتذكر قول تيوكروس فى مسرحية سوفوكليس «أياس »
(بيت ١٠٣٥) عن السيف - هدية هيكتور - الذى قضى على أياس : وحد هذا

السيف ... ألم تصنعه الإيرينية؟ وبعبارة أخرى فإن موت أجاممنون عند أيسخولوس وموت أياص عند سوفوكليس كانا نتيجة طبيعية لما سبق أن قاما به من أعمال . وهذا عين ما يحدث بالنسبة لهرقل في « بنات تراخيس » وهذه الطريقة فإن « الإيرينيات » متورطات في هذه المأساة .

وعندما تعلم الجوقة بانتحار ديانيرا تنشد قائلة (أبيات ٨٩٣ - ٨٩٥) :
إذن فقد حملت العروس الجديدة
ووضعت جنينها الأول بهذا المنزل ... نقمة قاضية ،
قصاص الإيرينية المدمر »

فالإيرينيات كخدمات لربة العدالة (Dike) متورطات أيضا في موت ديانيرا على أساس أنه نتيجة منطقية لكل ما جنت يداها . فكما أن هرقل ارتكب خطأ إذ عشق فتاة صغيرة وأرسلها الى بيت الزوجية ، وهو ما اضطر ديانيرا إلى إرسال الرداء المسموم السحور .

فهى أى ديانيرا أخطأت أيضا لأنها صدقت كلام نيسوس وسمعت نصيحته بأن تستخدم دمه كبسحر . وهكذا فإن هجمة مجنونة من خطيئة « التجاوز » أو « تعدى الحدود » أو « التخطي » - وبلغة الاغريق الهيبريس (hybris) - قد غمرت عالم تراخيس كله ويُسأل عنها كل من هرقل وديانيرا . وخلقنا هذه الهجمة الشرسة ضربا من الفوضى التى استلزمت العقاب واصلاح الخطأ ، وإعادة النظام إلى نصابه ، واسترجاع التوازن إلى هذه المدينة وأهلها .

ومع ذلك فليس هرقل ولا ديانيرا المسئول الوحيد عن قدر كل منهما ، ولا هما معا مسئولان عن ما يجرى لهما مسؤولية كاملة ، فهناك قوى أخرى تشاركها المسؤولية . ويعتقد إهرنبرج أن أنسب مدخل الى سوفوكليس وعالمه هو دراسة موقفه من الديانة^(١٠١) . وهنا ينبغي أن نميز بين « تراجيديا الشخصيات » (character - tragodie) والدراما الدينية ، التى وإن كانت ترسم الشخصيات الانسانية فيها بعناية فائقة ، الا أن هذا لا يمثل هدفها الرئيسى ولا يعد مبررا لوجودها ، كما فى تراجيديا الشخصيات أو السلوك كما يسمونها . والتراجيديا الأتيكية هى فى المقام الأول دراما دينية ، وتضم الى جانب الشخصيات الانسانية القوى الإلهية من آلهة والاهات وأبطال وأفكار ميتافيزيقية . ومن ثم فإن رسم الشخصيات الإنسانية من جانب والمفاهيم الدينية من جانب آخر يمثلان العمود الفقري للتراجيديا السوفوكلية . وهكذا

فإنه لكى يتسنى لنا فهم الشكل الخارجى والمغزى الفكرى أى المضمون فى أية مسرحية لسوفوكليس ينبغى أن نستوعب ما يدور خلف الأحداث الأدمية التى نشاهدها على منصة التمثيل. فالوجود الإلهى جزء فعال وعنصر نشط فى هذه الأحداث. علاوة على ذلك فإن سوفوكليس يعد أكثر شعراء التراجيديات الأتيكية إقتراباً من هو ميروس من حيث أنه داخل بين الحدث الأدمى والفعل الإلهى فى مسرحياته. وبعبارة أخرى تبنى سوفوكليس الفكرة الهومرية القائلة بالمسئولية المشتركة بين البشر والآلهة عن كل ما يجرى فى الحياة وما فيها من المأسى.

وبصفة عامة يؤمن سوفوكليس بعدالة وحكمة الآلهة المطلقتين، وهذا يعنى ضمناً أن الانسان مسؤول عن كل شر^(١٠٢). ومع ذلك فإننا نجد الشاعر - كما يعتقد بعض الدارسين - يتخذ موقفاً مغالفاً فى « بنات تراخيس » و « أوديب ملكا ». فهو فى هاتين المسرحيتين - كما يزعمون - يسند إلى الآلهة كل الشرور^(١٠٣) على أساس أنهم المسؤولون الوحيدون ونشأطهم هو الذى يجلب الدمار. يفسر باورا (Bowra) التراجيديات السوفوكلية على أساس المفاهيم الدينية للشاعر واعتقاده أن الآلهة تعاقب المخطئين، وأنهم لا يؤثرون فى مصائر البشر إلا من الخارج، ذلك أنهم يسكنون عالماً بعيداً عن دنيا الفانيين. ونظرية باورا فى عمومها - كما يقول والدوك (Waldock) - لا تكفى لشرح أعمال سوفوكليس، لأن تفسير التناقضات البشرية فى هذه المسرحيات على أنها موضوعات ثانوية يعادل هدم المغزى الدرامى لهذه المسرحيات، فهذه التناقضات نفسها هى التى تمثل المادة الخام فى يد الشاعر الفنان خالق الدراما^(١٠٤). ولا يقبل تورانس (Torrance) نظرية باورا ولا نظرية ويتمان (Whitman) الذى يعطى لأعمال سوفوكليس تفسيراً إنسانياً خالصاً يدور حول فكرة محورية هى « الفضيلة » (arete). وذلك فى مقابل نظرية باورا التى تعد تفسيراً إلهياً يقوم على فكرة الخطأ التراجيدياتى أو « تخطى الحدود » (hybris). فهما نظريتان متناقضتان، إحداهما تنفى الوجود الإلهى فى مسرح سوفوكليس، والأخرى تقتصر عليه فى تفسير كل شئ^(١٠٥). وينفى كيتو (kitto) نفياً قاطعاً أن المأساة السوفوكلية تقوم على مبدأ أن « الانسان لا يساوى شيئاً »^(١٠٦) « وأن الآلهة فقط هم الواقع الحقيقى ». ومن ثم فإن كيتو يرفض نظرية باورا وأتباعه^(١٠٧). ولكننا يمكن هنا أن نضيف القول - رداً على نظرية ويتمان بأنه ليس من الممكن أيضاً أن يكون مبدأ سوفوكليس التراجيدياتى هو أن « الانسان هو كل شئ فى الوجود ».

يميل سوفوكليس أساسا الى التركيز على الحدود الأدمية الفاصلة بين بنى البشر والقوى الألهية الأعلى. ولا يهمه في شيء أن يؤكد العجز البشرى أو الاستقلال الأدمى التام إنه يسمح لشخصياته التراجيدية بالتحرك فى حرية، ولكن داخل حدود مرسومة، وذلك فى مقابل القدرة الالهية غير المحدودة نوعا ما. ويرى أوبستلتن (Opstelten) أن هذه الحرية الأدمية فى الحركة مفعمة بالسخرية التراجيدية لأن الدور الالهى هو دائما الأقوى^(١٠٨).

وأديب الأعمى يمثل كافة البشر الذين هم أجمعين ومجازا لا يبصرون، بل هم بالفعل لا يرون شيئا من المستقبل. ولأنهم بحاجة إلى اليد الإلهية لكى تقودهم عبر دروب الحياة الشاقة فهم عميان أو كالعُميان. وهذا المثل - أى أوديب - يعطى سوفوكليس صورة واضحة للفعل الأدمى والتدخل الالهى الذى يأتى بالعون والهداية. ومن ثم فإننا يمكن أن نضع الآلهة فى المركز التراجيديا السوفوكلية، ويمكننا أيضا أن نضع الإنسان فى نفس المكان. وبوسعنا أن نقول إن كل « أعمى » - أى كل إنسان - يتصرف مكا فعل أوديب يرتقى الى مصاف الابطال ويكسب قدرا من الألوهية. وهذا يعنى أن الآلهة تتعاون مع الجهد البشرى المبذول بصدق وأمانة وهى ترفع مثل هذا الإنسان إلى مرتبة البطولة أن لم تكن الألوهية. وبعبارة أخرى فإن رقى الإنسان إلى مثل هذه المراتب العلوية لا يمكن أن يتم بدون العناية الالهية. ولذلك نجد لكل بطل إغريقى فى الأساطير حامية أوراعية من الآلهة.

صفوة القول إنه ينبغى ألا نغرق أنفسنا فى متاهة السؤال الخاطئ من هو البطل الرئيس فى « بنات تراخيس » هل هو هرقل أم ديانيرا؟ وليس مفيدا أن نستنفذ طاقتنا فى تحليل التناقضات بينها، وننسى أونتناسى الوجود الالهى فى مأساتها. ويجب فى الوقت نفسه ألا نقصر انتباهنا على الآلهة معتبرين أن البشر مجرد عناصر زخرفية أودمى وهمية، فهذا ما لا ينطبق على أعمال سوفوكليس. فهذا الشاعر يهدف إلى تسليط الضوء على التعايش والتواجد المشترك والتحرك المتأخل بين الوجود الإنسانى والقوى الإلهية كمنصرين جوهريين فى نظام الكون.

وبالرغم من أن زيوس يذكر دوما فى مسرحية « بنات تراخيس »^(١٠٩) - ومع أن هيللوس يقول بيت (١٠٢٢) :
« فتلك أقدار يقدرها زيوس »

ويقول بعد ذلك أيضا (بيت ١٢٦٨ وما يليه) إن سلوك كان قاسيا ومشينا . ومع
أن البيت الأخير في المسرحية يقول :
« و وراء كل هذه المصائب والنكبات
ليس هناك سوى زيوس كبير (الآلهة والإلهات) »

فإن زيوس - مع ذلك - لا يبدو في هذه المسرحية ، كما يبدو عند سلف المؤلف أى
ايسخولوس ، فهو ليس « المدير » (praktor) كما يقول ليخاس في حديثه الملقى بالتلفيق
(بيت ٢٥١ وقارن أبيات ٨٦٠ - ٨٦١) (kypris praktor) . فزيوس هو والد
البطل ، ومن ثم يمثل عنصرا عضويا فعالا في أحداث « بنات تراخيس » . وهكذا
يزداد الموقف مأساوية لأن هرقل ابن زيوس يهمله زيوس نفسه (أبيات ١٤٠ ،
٩٩٤ ، وما يليه) . وكل تلك التفاصيل تعطى للمغزى التراجيدى بالمسرحية أبعادا
أعمق وأكثر غنى . إن صيحة هيللوس حول « نكران الجميل » (agnomosyne) من
قبل الآلهة (أبيات ١٢٦٤ - ١٢٧٤) تنبع أساسا من العجز الانساني نفسه ، الذى
يصوره الشاعر هنا على أنه الجهل أو عدم التأكد من الحقائق . وعندما يعلم هرقل بعد
فوات الآوان أن موته قد سبق تحديده بواسطة الآلهة ، ينسى آلامه الفظيعة ، ويهدأ
غضبه ومقتته الشديد على ديانيرا . وفي نفس الوقت ومن خلال المعرفة الإلهية يخطو
خطوة كبيرة الى ما وراء أفق البشر العاديين ، أهل تراخيس البسطاء .

« و وراء كل هذه المصائب والنكبات ليس هناك سوى زيوس كبير الآلهة والإلهات
هذا هو البيت الأخير في المسرحية الذى يأتى دليلا واضحا ومحددا على إيضاح
المغزى التراجيدى للتأليه والوحدة الدرامية في نهاية المسرحية . فالنبوءات كجزء من
النشاط الإلهى تدخل في نسيج الأحداث . بل إن هناك من النقاد من يعتقد بأن هذه
النبوءات تجسد عنصر التماسك الوحيد في المسرحية ، إذا عليها تقوم الحبكة الدرامية .
لقد جاءت نهاية هرقل في وقتها وبنفس الطريقة التى حددتها النبوءات القديمة (أبيات
٨٢٦ - ٨٢٧) . كانت ديانيرا قد ذكرت في البداية الجانب الأكثر تشاؤما من النبوءة
الأولى ، حيث هناك وعد من السماء لهرقل بحياة سعيدة أو بالتحديد « حياة بلا ألم »
(أبيات ٨١ ، ١٦٨) . وتقول ديانيرا لابن هرقل بأنهم يمرون الآن عبر نقطة تحول
حرجة ، أى أنهم إزاء موقف حاسم في الحياة ، لأن كل ما يتعلق بهرقل يوضع في
الميزان الآن (en rhope أبيات ٧٩ - ٨٥) . وتشرح ديانيرا للجوقة مخاوفها من أن تفقد
زوجها أى أن يموت (أبيات ١٦٠ - ١٦٦ ، ١٧١) . ويمثل هذه الأقوال التفسير
التشاؤمى الذى يعطيه أهل تراخيس للنبوءات . ويعد هذا التفسير في حد ذاته جزءا

هاما من مأساوية الحدث الدرامي والتأليه الهرقلي بالمرحبة . فهو الذى يخلق فجوة شاسعة بين قدرة الآلهة على معرفة كنه الأشياء وعجز البشر عن فهم عرادة الآلهة ، أى بين المعرفة الإلهية الواسعة والجهل البشرى المطبق .

وتسيطر هذه النبوءة بتفسيرها التشاؤمى على البرولوجوس والإيسوديون الأول . بل إن مجرد ذكر هذه النبوءة يخلق جوا من الترقب ، وهذا يعنى أن الحدث الدرامى يبدأ من نقطة شديدة القرب من الذروة . ولعل الإحساس بحالة الترقب والقلق الحادين واضحة فى الإشارات المتعددة لفكرة الزمن (أبيات ١٦١ ، ١٦٨ ، ١٧٣ - ١٧٤) . بل ان كلمة الزمن نفسها (chronos) تكررت أربع مرات فى الأبيات ١٦٤ - ١٧٣ . وباستخدام كلمة « الوعد الموعود » (nemertia بيت ١٧٣) يسود جو من الشعور الدينى وإحساس بالرهبة ، لأن هذه الكلمة تستخدم فى الشعر الملحمى^(١١٠) للتعبير عن القدرة الإلهية النفاذة إلى حد تخطى حدود الحاضر ومعرفة المستقبل والتنبؤ بما سيجرى فيه . فإذا أضفنا إلى ذلك تفسير أهل تراخيس للتنبؤات واعتقادهم بأن كل شئ الآن يمر بنقطة تحول خطيرة ، عرفنا مدى الإثارة التراجيدية التى نجح الشاعر فى خلقها منذ الأبيات الأولى للحدث الدرامى . ولاتذكر النبوءة فى المشهد الذى تظهر فيه يولى الفتاة الأسيرة ولا قبل إرسال الرداء المسموم المسحور . فالصراع النفسى العنيف الذى اشتعل داخل ديانيرا كفيل بأن ينسبها كل شئ ، وإلا فما كانت لتجرؤ على اللجوء للسحر وغمس الرداء فى دم نيسوس . ولكن ما أن يتم ذلك ويحدث الخطأ الذى لاسبيل إلى إصلاحه أو تداركه ، حتى تعود الجوقة وتحدث عن النبوءة ، وتقول إنها أى النبوءة أعطت لهرقل إثنى عشر عاما قبل أن ينتهى أمره . وتعيد الجوقة بوضوح التفسير الذى تبناه من قبل كل فرد من أهل تراخيس ، أى أن ذلك يعنى « نهاية الآلام » (بيت ٨٢٥) للأبد ، أى الموت لا التأليه . وكيف يشعر بالآلام من يفارق هذه الحياة ؟ (أبيات ٨٢٨ - ٨٣٠) .

فالنبوءة الأولى إذن تظهر شخصية هرقل كبطل دائم الحركة والنصب طالما استمر وجوده البشرى . وبعبارة أخرى فإن هذه النبوءة تمثل إشارة من طرف خفى إلى ثمن التأليه الباهظ الذى على هرقل أن يدفعه ، أى حياة كلها أعمال خارقة ومتاعب هائلة . وفى لحظاته الأخيرة يتذكر هرقل ويقبل النبوءة (أبيات ١١٧٢ - ١١٧٣) :

« قلت هذه النبوءات

إنه فى الوقت الراهن - أى الآن - سيتحقق خلاصى من

الأعمال المرهقة المفروضة على »

أما النبوءة الثانية (أو الثالثة ؟) (١١١) فهي ترتبط ارتباطا عضويا بالحدث التراجيدى . ورغم أنها تذكر مرة واحدة فقط فيما بعد ، ورغم أنها معروفة لهرقل وحده ، فإن اشارات درامية كثيرة لها قد وردت فى ثنايا المسرحية من أولها (بيت ٤٤ وما يليه ، و ١٥٥ وما يليه ، ٨٢٤ وما يليه) . إن نهاية هرقل - كما تقول هذه النبوءة - لن تكون على يد أى شخص وإنما على يد أحد سكان هاديس (بيت ١١٥٩ - ١١٦١) :

جاءتنى نبوءة من أبى زيوس فحواها ، أننى لن أموت على يد أحد من الأحياء ولكن سيأتى موتى على يد واحد من الموتى سكان هاديس «
وهذا يعنى أن نهاية هرقل ستكون على يد أحد قتلاه هو نفسه . وفى الواقع تمثل حادثة نيسوس جوهر الحدث الدرامى فى المسرحية ، بالرغم من أنها تقع خارج إطاره . وهى فى نفس الوقت تمثل جوهر التأليه الهرقل (أبيات ٨٣٥ - ٨٤٠)

« كيف ومهاميز التعذيب الفتاكة تتشابك على جسده
مهاميز صنعتها الكلمات المضللة من نيسوس
الوحش ، ذى الشعر الأسود
والهيدرا قد شرعت تلسعه بنار الألم المجنون »

وهنا ترد أول إشارة الى هذه النبوءة على أساس أن آلام هرقل فى الرداء المسموم لم تأت صدفة ، بل سبق للآلهة أن نبّهت الأذهان إليها فى نبوءات قديمة . لا شئ يحدث بالصدفة فى المسرحية ، ولا حتى فى حياة الآدمية . كل شئ يجرى بحسبان ومنطق (أبيات ١١٦٤ - ١١٦٥) :

« وسأوضح لك بنفسى كيف أن النبوءات الجديدة
جاءت متفقة ومتطابقة مع تلك القديمة »

ويقول بيت ١١٧٤ :

« والآن يا بنى حيث أن هذه النبوءات
تتحقق الآن بخذافيرها كما هو واضح تماما » .

وليس من المعقول أن تحدث الآلهة بنفس البساطة والوضوح البشريين ، أو كما يقول هيراكليتوس :

« إن الملك الذى تقع نبوءته فى دلقى (أى أبوللو) »
لايكشف النقاب عن الحقيقة ولا يخفيها بل يشير إليها (١١٢)

وإذا شاء البشر أن يستوعبوا الإرادة الالهية ، عليهم أن يحصوا النبوءات بإمعان وعناية قصوى وعقل مفتوح . وعلى النقيض من ذلك نجد أن هرقل لم يعط العناية الواجبة لهذه النبوءات ، التي تلزمه الآن بالرضا والخنوع ، وتفرض عليه الإذعان والاعتدال والإتزان .

إن ذكر النبوءة الثانية هنا يخلق جوا من الاثارة الدرامية ، كما حدث بالنسبة للنبوءة الأولى . وأهم من ذلك أن هذه النبوءة الثانية هي التي قد نقلت هرقل من دنيا البشر إلى عالم الخالدين . ومما يلاحظ أنه أثناء الحدث الدرامي بالمرحبة كلها تذكر النبوءات بواسطة شخصيات مختلفة ، وبواسطة الجوقة على نحو غير محدد وبشيء من التفاوت ، فلا إتفاق ولا إتساق بين الإشارات المختلفة للنبوءات . يقول كيركوود (kirkwood) إن سوفوكليس استخدم الجزء الذي يعنيه من النبوءات في كل مرحلة من مراحل الحدث الدرامي ، أى ذلك الجزء الذى يخدم التطور الدرامي في كل مرحلة (١١٣) . وبعبارة أخرى محددة فإن النبوءة في يد سيد الدراما الإغريق سوفوكليس ضرب من « الحبكة الدرامية الصغرى » ، أو مسرحية داخل المسرحية الكبرى .

صفوة القول بالنسبة للنبوءات في « بنات تراخيس » أن النبوءة الأولى قد أعطت الشرح الالهى لثمن تأليه هرقل . أما النبوءة الثانية فقد أعطت طريقته والوسيلة التي يتم بها ، أى قوته الذاتية ونشاطه الداخلى .

إن هرقل يساق إلى موته - أى تأليهه - بواسطة زوجته العاشقة المتيمة به والمخلصة له إخلاصا أعمى . هو يقتل ويؤله أيضا بواسطة ضحاياه أى قتلاه السابقين ، وخاصة الهيدرا ونيسوس ، ويقود البطل الى نهايته أيضا رب الأرباب زيوس ، الذى كان هرقل قد أهمل نبوءاته أو لم يفهمها . وتنتهى المسرحية كلها بالبيت الختامى سالف الذكر :

« و وراء كل هذه المصائب والنكبات ليس هناك سوى زيوس »
وهو بيت يعيد النظام إلى الأشياء ، ويشي بأن زيوس لم يهمل إبنه عندما جعل النواميس الطبيعية تأخذ مجراها المعتاد والمنطقى . ومن ثم فإن مسرحية « بنات تراخيس » يمكن أن تعد أنموذجا رائعا للتوازن الدرامى السليم والحبكة المتقنة . فالأحداث تسير فى تطور مطرد ومنطق مقبول ومعقول ، وتأتى النهاية طبيعية للغاية . فعالم تراخيس له نظامه الخاص ، ليس فقط بالنسبة الى ما يمكن أن نراه نحن أو نفهمه ، ولكن أيضا بالنسبة الى ما لا نستطيع أن نستوعبه بغض النظر عما إذا كان ذلك يتعلق بالماضى

الذى فى الغالب ننساه ، أوبالحاضر الذى على الأرجح نهمله ، أوبالمستقبل الذى هو بالطبع يقع فى حكم المجهول أومغلق المستر بالنسبة لنا .

تلك هى الوحدة الدرامية فى « بنات تراخيس » حيث تقوم على أسس جوهريّة : هى سلوك البشر ونشاط الموتى وأفعال زيوس التى هى شبه مجهولة بالنسبة للناس . هذه العناصر تتداخل فى بعضها البعض بحيث لا يمكن فصل الواحد منها عن الآخر . ومن هنا جاء العنوان « بنات تراخيس » الذى يدل على أننا إزاء مسرحية مواقف وظروف ، لا مسرحية شخصيات . تورط فى هذه المواقف كل من هرقل وديانيرا أثناء الحياة وبعد الموت أيضا . وتورط فيها بشر آخرون ، وتورط فيها الآلهة كذلك . ومن ثم تكررت فى المسرحية عبارة « المسؤولية المشتركة » (أبيات ٢٦٠ ، ٤٤٧ ، ١٢٣٤) ، وهذا ما لم يحدث فى مسرحيات سوفوكليس الأخرى . ويعنى هذا الاستخدام أن سوفوكليس يريد القول إن كل فرد فى هذه المسرحية مسؤول عن مصير الآخر . ومن هنا جاءت ضيغة الجمع فى الأبيات الأخيرة (١٢٧٦ - ١٢٧٧)

« والآن تعالين أيتها العذراوات

إذ يحق لكن أن تغادرن المخادع والحجرات : لقد شاهدتن الخ »

فهى تعنى أن أهل تراخيس جميعا يشتركون فى هذا الموقف التراجيدى الذى هو نفسه عبارة عن عملية رفع هرقل إلى مرتبة الألوهية .

٤ - الطبيعة المأساوية لهرقل المؤله

يقول عالم الديانات الأشهر نيلسون (Nilsson) إن المواطنين فى المدينة الاغريقية كانوا ملتزمين بممارسة الطقوس والشعائر التى تسعى الى الصالح العام لا الى المنافع الخاصة . أما فيما يتعلق بالمصالح الخاصة لكل فرد وما يواجهه من مشاكل ، فبوسعه أن يتوجه أيضا إلى الآلهة طلبا للعون ، ولكنه يستطيع أن يغفل ذلك تماما اذا شاء . المهم أنه لا يحق للفرد أن يقامر بالعلاقات الطيبة القائمة بين مواطنى المدينة والآلهة ، وفيما عدا ذلك فهو حر فى موقفه الدينى^(١١٤) .

ويتفق الباحثون جميعا على أن سوفوكليس كان مواطنا متدينا وورعا . فقد إرتبط بعبادة الأبطال - الأطباء وشغل منصب كاهن أحدهم وهو ألكون (Alkon) أو هالون (Halon) . ثم صار سوفوكليس بعد ذلك من أتباع أسكليبيوس ، حيث استقبل تمثاله فى منزله عام ٤٢١ ، عندما نقله الأثينيون من لإبيداوروس لكى يضعوه

في معبد أقاموه خصيصا له على الجانب الجنوبي لصخرة الأكروبوليس . ويرد عند فيلوستراتوس الأصغر أنه حتى العصر الروماني الامبراطوري كان يُنشد في أثينا نشيد من نظم سوفوكليس يمجّد فيه أسكليبيوس وأمه كورونيس . بل إن فقرات من هذا النشيد قد عثر عليها بالقرب من مدخل معبد أسكليبيوس ومنها وصف هذا الإله بأنه « طارد الألم » (alexiponos) (١١٥) .

ويصف أريستوفانيس سوفوكليس في « الضفادع » (بيت ٨٢) بأنه « سعيد هنا ، وسعيد هناك » ، أي أنه سعيد الدارين الأولى والأخيرة . على أن الصفة « سعيد » (eukolos) شائعة الاستخدام آنذاك في شواهد قبور الأبطال (١١٦) . هذا وتؤرخ مسرحية « الضفادع » لسنوات قليلة بعد موت سوفوكليس . ومن ثم فإن هذه الصفة التي يعطيها أريستوفانيس له قد لا تعود إلى تقديره الشخص له ولفنه التراجيدي ، وإنما قد تشير إلى أن سوفوكليس كان بمثابة رسول يبشر بديانة أسكليبيوس الجديدة والوافدة على أثينا . فمن المعروف أن الأثينيين قد رفعوا سوفوكليس بعد موته إلى مرتبة الأبطال المعبودين ، وخلعوا عليه لقب المضيف (Dexion) ، وكانوا يقدمون له القرابين سنويا . وتفيد بعض النقوش الأثرية بأنه إبان القرن الرابع شيد معبد مخصص لعبادة أسكليبيوس وأمينوس (Amynos) وديكسيون . والأخير هو بالقطع سوفوكليس المعبود كبطل بعد موته ، فهو الذي في حياته كان قد استضاف أسكليبيوس (١١٧) . أو هو في رأى بعض الشارحين البطل الطبيب سوفوكليس الذي يعالج المرضى بيده اليمنى (dexia) (١١٨) .

كان سوفوكليس « محبا متيما بأثينا » (philathenaios) كما يرد في السيرة التي وضعت قديما له ١١٩ ويقول موفتيز إن سوفوكليس يمثل استثناء بين الشعراء التراجيديين الثلاث ، لأنه لا يمكن قبول فكرة أن يوريبيديس . أو حتى أيسخولوس . كان سيهتم بعبادة الثعبان المقدس رمز الاله أسكليبيوس (١٢٠) .

وهكذا يمكن القول بأن تأليه أبطال سوفوكليس التراجيديين . ولا سيما أوديب في كولونوس . كانت بمثابة تنبؤ شاعري شفاف بمصير المؤلف نفسه . ولقد اعتبره شيشرون شاعرا ربانيا (poeta quidem , divinus sophocles) (١٢١) . ويصفه فيلوستراتوس الأصغر على أنه مخلوق إلهي (ho theios sophokles) (١٢٢) .

ويجد الباحث في مسرح سوفوكليس الكثير مما يوحى بإهتمامه الخاص وعنايته الشديدة بعبادة الأبطال ، فهذا أمر واضح في « أنتيجوني » و « آياس »

و«إليكترا»^(١٢٣). أما «أوديب في كولونوس» فهي مسرحية تقدم لنا بطلا يرتفع إلى مرتبة الألوهية^(١٢٤). إذ أن هذه المسرحية من أولها إلى آخرها تعد عملية تأليه متدرجة. فبوسائل مختلفة ومتعددة يحاول الشاعر البارع أن يقدم البطل في كامل قوته البطولية ومن كافة الجوانب، محبا وكارها، معاونا ومهاجما، نافعا وضارا. انه بطل الهى يعرف الطريق الصحيح ويرى المستقبل بالبصيرة لا البصر فهو أعمى. وتنطبق على أوديب في كولونوس السمات التي وردت في تعريف هيسخيوس للبطل أى أنه «قادر وقوى، نبيل ومبجل»^(١٢٥). وتوجد في شخصية أوديب في كولونوس كل المؤهلات البطولية فهو «مخلوق يحتل مرتبة وسطى بين الإلهى الخالد والبشرى الفانى» كما جاء عند أفلاطون في حديثه عن البطولة^(١٢٦).

المهم أننا نرى في تأليه أوديب في كولونوس ضربا من المتابعة والتوسع فيما أنجزه الشاعر من قبل في مسرحية «بنات تراخيس» أى تأليه هرقل. ومع أن عملية تأليه «أوديب في كولونوس» واضحة كل الوضوح، إلا أن جدلا عنيفا قد دار حولها. يقول باورا إن انتقال أوديب إلى الموت لا يعادل التأليه لأنه - على حد قوله - لم تواكبه رعود أو بروق. ولا ندرى كيف فات هذا العالم الجليل ماورد صراحة عن الرعود والبروق في نهاية «أوديب في كولونوس» (أبيات ١٦٠٦، ١٦١١ وما يليه). إن اختفاء أوديب - كما يقول باورا - كان حقا عجيبا وغريبا (أوديب في كولونوس بيت ١٦٦٥)، ولكن أحدا لا يعرف تفاصيل ما حدث سوى ثيسيوس. هناك سر ما غامض يحيط بالموقف، وكأن هذا الحدث فوق مستوى إدراك البشر، أو حتى لا يحق لهم أن يروه رأى العيان («أوديب في كولونوس» بيت ١٦٤٨ - ١٦٥٢)^(١٢٧). ويقول لينفورث (Linforth) إن أوديب ذو جوهر إنسانى خالص، ولكنه قوى وثرى المضمون، ولا توجد بارقة أمل في المسرحية توحى بأنه سيعرف المجد الإلهى بعد الموت. وفي رأى لينفورث أن قيمة البطل - فيما عدا قدرته على النفع أو إلحاق الضرر - لا تساوى شيئا^(١٢٨).

إننا نعتقد أن كلا من باورا ولينفورث قد وقعا في خطأ صغير. فالأول منها ركز إنتباهه على النشاط الإلهى في المسرحية وبالغ في ذلك، أما الثانى فعلى النقيض قد قلل إلى حد كبير أهمية العناصر الدينية في المسرحية، بل ونفى بعض هذه العناصر نفيا تاما. المهم أننا بهذه النظرة العجلى على الجدل الدائر حول مسألة تأليه «أوديب في كولونوس» أردنا التنويه إلى أهمية أن لا نخدعنا أو تعوقنا الآراء التى سبق أن أشرنا

اليها ، والتي يصير أصحابها على إنكار وجود أية بادرة لتأليه هرقل في « بنات تراخيس » .

إننا لا ندافع عن ورع سوفوكليس و تمسكه بالدين حين نحاول تفسير مسرحيته « بنات تراخيس » على أنها عملية تأليه متكاملة لهرقل . فحتى لو كان سوفوكليس قد أهمل هذا التأليه كلية ، فما كان ذلك يعنى بالضرورة أنه ينكر وجود الآلهة . فالديانة الاغريقية القديمة التي لم يكن لها كتاب مقدس ضمت العديد من نقاط عدم الانضباط بل والتناقض . وينبغى ألا ننسى أن هذه الديانات ضمت فيما ضمت عناصر كوميدية أيضا . فلم يكن تقديس الاغريق لآلهتهم مطلقا ، ومن ثم لم يترددوا . حتى منذ عصر هوميروس . أن يظهروهم على نحو كوميدى كما كانوا يظهروا فيهم الجانب التراجيدى . وتقوم الأفكار الرئيسية المطروحة في المسرح الاغريقى التراجيدى حول الديانة على شكل العلاقة بين الناس والآلهة . ومن ثم فإن الخلاف الدينى فيما بين الشعراء التراجيديين ليس كبيرا . ففى مسرحية « بنات داناؤس » أو « الدانايات » (Danaidai) لايسخولوس تظهر أفروديتى كقوة كونية تنشر وتحمى الخصوبة . وأظهر يوربيديس نفس الإلهة فى مسرحية « هيبوليتوس » كقوة مدمرة لا تقاوم . وهذا الاختلاف بين الشاعرين لا يعنى أنها كانا بالضرورة متناقضين فى رؤيتهما لوجود هذه الإلهة وطبيعتها ، وإنما يعنى فقط أنها كانا يتحدثان عن جانبين مختلفين لها . وبالمثل نجد أوديسيوس يظهر فى مسرحية « فيلوكتيتيس » لسوفوكليس مكارا وداهية ، وهى فى الواقع صورته التراثية . ولكنه يظهر فى مسرحية « أباس » لنفس الشاعر كأنموذج لفضيلة الاعتدال والروية والحكمة . وفى مسرح سوفوكليس تظهر ثلاث شخصيات بإسم كريون ، وفيما عدا هذا الاسم لا يتفقون فى شئ قط .

يقول فارنل (Farnell) إن ما نجده فى مسرحية « بروميشيوس مقيدا » لأيسخولوس يمثل لغزا لا مخرج منه . لأنه إبان القرن الخامس كانت ديانة زيوس والاعتقاد فيها قد بلغنا القمة . فهورب الأرباب بلا منازع . بل إن أيسخولوس نفسه كان بمثابة رسول هذا الإله وداعيته ، كما كان بنداروس داعية أبوللون . ومع ذلك فإن أيسخولوس بمسرحيته « بروميشيوس مقيدا » يصور لنا رب الأرباب هذا على أنه كان طاغية غليظ القلب ، فظ الطبع ^(١٢٩) . ويرى كيتو بحق أن فارنل قد اتخذ طريقا خاطئا فى تفسير المسرحية موضوع الحديث ، لأنه انطلق من أفكاره الشخصية ومعلوماته الواسعة عن المعتقدات الاغريقية وخلعها على المسرحية . وذلك بدلا من أن يبدأ من النص نفسه

ويحلله ، فذلك هو الأسلم . لم ينتبه فارنل إلى أن صورة زيوس في مسرحية «برومثيوس
«غندا» لم تكن لتصدّم المشاعر الدينية لدى الأثينيين ، وإلا كيف تقبلوا مسرحيات
يستوفانيس الكوميديّة الساخرة (١٣٠) ؟!

فيوريبيديس مثلاً يقدم صورة هزلية لهرقل في « ألكيستيس » ، ولكنه بعد بضع
سنوات يقدم نفس البطل بوقار وتبجيل شديدتين في مسرحية « هرقل مجنوناً » . ومن ثم
فقد كن بوسع سوفوكليس في عمل ما من أعماله أن يحذف تماماً أو يناقض ، ليس
فقط الموروث الملحمي والأسطوري عن هرقل ، بل أيضاً ما سبق أن قاله هو شخصياً
في عمل آخر عن نفس البطل . فلربما رأى سوفوكليس - كما يزعم لينفورث - أن
التأليه عنصراً لا يتناسب مع مضمون مسرحية « بنات تراخيس » (١٣١) . لأن تأليه هرقل
كان معروفاً لدى الإغريق جميعاً منذ أقدم العصور ، أو على الأقل منذ القرن السابع .
فقد كان تأليه هرقل - وغيره - عن طريق الحرق شائعاً ، وكانت محرقة هرقل التأليه
فوق جبل أويتا مشهورة في الأدب وغير الأدب . ومع ذلك فليس لنا أن نقول بأن
سوفوكليس قد أدخل فكرة التأليه في المسرحية لأسباب دينية . فبالرغم من أن الشاعر
نفسه متورط في عبادة الأبطال بأثينا ، ومع أنه يشير إلى تأليه هرقل صراحة في
« فيلوكتيتيس » ، فإنه قد كتب مسرحية « هرقل في تاي نارون » (Herkles epi Tainaro)
وهي مسرحية ساتورية عن تأليه البطل ، وتدور حول هاديس وعالم الموت .

صفوة القول إن سوفوكليس ما كان ليتهم بالتناقض لو أنه أهمل أو أغفل التأليه في
« بنات تراخيس » . ولكننا فقط نرى أن هذه الفكرة ، أي تأليه هرقل ، عنصر جوهري
(لا غنى عنه sine qua non) من عناصر الحكمة الدرامية والمضمون التراجيدي
بالمسرحية .

إن شخصية هرقل البطل الأسطوري في التراث الإغريقي ، قبل وبعد
سوفوكليس ، تضم كل مظاهر الحياة الانسانية . فهذا البطل يمثل التراجيديا في قبتها
حين يتألم ، ويمثل الكوميديا أفضل تمثيل حين يلهو . إذ كان هرقل بين الحين والحين
يخلد للراحة فيما بين عمل وآخر من أعماله الشاقة . وعندئذ كان ينغمس في كل صنوف
المتعة والملذات ، الصخب والمجون ، الخمر ، والجنس وما إلى ذلك . وكانت أفروديتي
ربة الجمال والحب والتناسل ، وكذا ديونيسوس إله الخمر والنشوة يشرفان على إمتاعه .
وتلك هي صورة « هرقل على المائدة » (Epitrapezios Herakles) التي نجدها في
« ألكيستيس » ليوريبيديس . وعلى الأرجح هكذا ظهر هرقل في « هرقل في تاي نارون »

عند سوفوكليس . وكان هرقل في كوميديات إبيخارموس الصقلي من سيراكوزاى (سراقوسة) شخصية شعبية . بل إنه ظهر في أثينا نفسها بطلا لكوميديات عديدة مثيرا للشغب ، شهوانيا وعريدا .

وتقول الباحثة الأثرية ودارسة تاريخ المسرح الإغريق الرومانى بيبير (Bieber) إن شخصية هرقل التراجيدية التى حلت محل الشخصية الملحمية كانت هى نفسها النموذج الذى تمخضت عنه ولادة شخصية هرقل الكوميدية^(١٣٢) . بل إن شخصية هرقل فى « بنات تراخيس » لا تخلو من لمسة كوميدية خفيفة ، فهى أى المسرحية - تضم حادثة أو مغالى وحادثة أخرى اضطرب فيها ملك أو يخاليا أى يوريتوس أن يلتقى هرقل خارج القصر ويطرده من الوليمة التى كان قد أعدها له ، لأن البطل كان قد أسرف فى تناول الطعام واحتساء الخمر وانغمس فى الصخب والمجون (أبيات ٢٦٨ - ٢٦٩)^(١٣٣) . وهناك إناء اغريقى وجد فى صقلية ويصور هرقل فى هذا المنظر الكوميدى ، فهو يرقد مستلقيا على ظهره خارج أبواب القصر المغلقة ومن أعلى تسكب امرأة عجوز الماء فوق راسه . وعلى الجانبين يظهر الساتوروي وعابدات باكخوس المجذوبات^(١٣٤) .

وهنا يلزم التنويه إلى أن العنصر الكوميدى فى « بنات تراخيس » لا يبنى أو يناقض التأليه . فمن ناحية هكذا كانت صورة هرقل فى التراث كما عرفها سوفوكليس ، ومن ناحية أخرى فإن المفهوم الاغريقى للبطولة والألوهية ضم بين أشياء أخرى العنصر الكوميدى .

وورد فى حياة سوفوكليس التى كتبها أحد القدماء أنه عندما سُرق تاج ذهبي من الأكروبوليس ، رأى الشاعر هرقل فى الحلم وأخبره البطل بمكان التاج وحصل سوفوكليس بعد ذلك على جائزة مالية شيد بجزء منها معبدا للبطل هرقل الذى « كشف له الحقيقة فى الحلم »^(١٣٥) (Menytos Hetakles أو Index Hercules)^(١٣٦) . ولقد أخذت هذه الحادثة كدليل على وجود علاقة خاصة بين سوفوكليس وهرقل . يضاف الى ذلك أن الشاعر أظهره فى « فيلوكتيتيس » كإله ، إلا أن تأليهه فى هذه المسرحية ذو طابع ناسوتى بمعنى ان الكيان الالهى لهرقل ينبع من داخل المسرحية نفسها ، أى من البطولة الآدمية لفيلوكتيتيس . ولقد جاء هرقل نفسه ليشرح ذلك مقارنا آلامه القاسية بمصائب فيلوكتيتيس (أبيات ١٤١٨ - ١٤٢٧) . والجدير بالذكر أن يوريبديدس فى مسرحيته المفقودة « فيلوكتيتيس » يستخدم الربة أثينة بدلا من هرقل . ولكننا فى

مسرحية سوفوكليس نجد الشاعر يقدمه لنا « لا كإله من الآلهة » (deus ex machina) (theos apo mechanēs) ، ولكن كإله يحمى ويرعى فيلوكتيتيس بل وكأن نموذج لمصيره السامى عما قريب . إن اعتبار هرقل إلها جاء من الأوليمبوس كمجرد رسول يبلغ رسالة محددة كفيل بأن يهدم المغزى التراجيدى والبناء الدرامى للمسرحية برمتها . ويتم حل الحبكة الدرامية بوسيلتين : الأولى هي التفاعل أو التأثير المتبادل بين فيلوكتيتيس ونيوبتوليموس . أما الثانية فهي ظهور هرقل الذى جاء كتوثيق إلهى وتواصل لهذا التفاعل . وبعبارة أخرى ليست إرادة الآلهة هي التى تفعل فعلها هنا ، ولكنها إرادة فيلوكتيتيس التى تنشط فجأة على نحو إلهى . فظهور هرقل هو الإنطلاقة الإلهية لفيلوكتيتيس نفسه وهو يرمز إلى الميل البطولى الجوهري ، أى الإرادة الذاتية والتزوع نحو صالح البطل نفسه ونفع أصدقائه . وفيلوكتيتيس هو المقابل البشرى لهرقل الإلهى أو هو أحد أبناء أو أتباع هرقل (Herakleidai) ، ومن ثم فهو يظهر مثله نفس الخصائص البطولية . إنه مثل هرقل مخلص للأصدقاء وخصم مؤذ للأعداء ، يرغب فى الإنتقام بلا رحمة من كل الذين أساءوا إليه ولا سيما أوديسيوس وولدى أثريوس (أبيات ٣١٤ - ٣١٦) . ويمثل هذه الحدة يبدو حب فيلوكتيتيس فهو الصديق الموثوق به لهرقل وهو الذى يمتلك الآن قوسه (بيت ٢٦٢ وقارن ٨٠٢) . وتصف الجوقة كيف عاد فيلوكتيتيس من فوق قمة أوبتا حيث تم حرق هرقل فوق المحرقة وسط رعود زيوس (أبيات ٧٢٧ - ٧٢٩) .

وبنشوة يتذكر فيلوكتيتيس نفسه تلك اللحظة التى أخذ فيها القوس كمكافأة من هرقل ، لأنه أشعل النار فى المحرقة حيث تم تأليهه (بيت ٨٠١ - ٨٠٣) . بل يطمع فيلوكتيتيس فى أن يؤله مثل هرقل بالحرق فى النار (بيت ٧٩٩ - ٨٠١) . وهذه الرغبة الجامحة تذكرنا بأمر أصدره هرقل إلى ابنه هيا لوس فى « بنات تراخيس » (بيت ١١٩٣ ومايليه) . وفى النهاية تزداد . فيلوكتيتيس وتكسب أبعادا أعمق عندما يعلم أنه فقد القوس الهرقل الذى يربطه بصديقه الإلهى (أبيات ١١٢٧ - ١١٣٢) .

وتأليه هرقل فى « فيلوكتيتيس » هو تأليه عن طريق النار (أبيات ٧٢٧ - ٧٢٩) . وهو تأليه رجل محارب قام بأعمال خارقة ويسكن الآن الأوليمبوس . يظهر هرقل لصديقه البطل الأصغر فيلوكتيتيس الآن لكى يجنبه سلوكا خاطئا ، تماما كما ظهرت الربة أثينة فى « الإلياذة » الهومرية (الكتاب الأول بيت ١٨٨ ومايليه) لتمنع أخيلليوس من قتل أجاممنون . وهنا يعمل هرقل عمل الوسيط بين زيوس وفيلوكتيتيس كما يقول هو نفسه

(أبيات ١٤١٣ - ١٤١٧) . وهو بذلك يعمل كبطل يحمل لقب « طارد الشر » (Alexikakos) ، « المنقذ » (Soter) ، المخلص من الآلام الجسدية أو « البطل الطبيب » (heros - iaten) . بل إنه يعالج النفس المطحونة لأنه يجلب لفيلوكتيتيس القوة والراحة النفسية ، فيمده بالصدقة والحقيقة والنصر (أبيات ١٤١٨ - ١٤٤٤) . إنه البطل الصديق الذي ينصر أصدقاءه في وقت الشدة . ويرى فيلوكتيتيس هرقل ، كما نراه نحن ، إلها بكل ما تحمله الكلمة من معاني . ولكن هرقل يذكر فيلوكتيتيس - وإيانا - بأن التآليه ليس فقط هبة إلهية ، ولكنه مكافأة لما يقوم به البطل من أعمال خارقة وما يحتمله من آلام شاقة (أبيات ١٤١٧ - ١٤٢٠) .

صفوة القول إن صورة هرقل كإنسان - بطل - إله تظهر بصورة واضحة للغاية في مسرحية « فيلوكتيتيس » التي تتأكد أكثر وأكثر بصورة فيلوكتيتيس نفسه كبطل تراجيدي من البشر الفنانين في طريقه إلى أن يصبح خالدا . وهكذا يمكن أن نستنبط من ذلك أن تآليه هرقل في هذه المسرحية يأتي بمثابة تنمة مكملة لتآليه في « بنات تراخيس » .

وفي هذه المسرحية الأخيرة - برأى موري (Murray) - نجح سوفوكليس في خلق « الخوف » و « الشفقة » بالنسبة لضحايا هرقل . أما هذا البطل نفسه فهو الذي يثير جو الرعب في المسرحية (١٣٧) . يعطى ليخاس العائد من أويخاليا - في مونولوج طويل - تفسيراً مغلوطين لتدمير هذه المدينة بهدف خداع ديانيرا . أو هو في الواقع يحذف الكثير من الحقائق حتى أصبح فحوى ما يقوله غير مفهوم . ويمتد هذا المونولوج عبر ٤٣ بيتا (٢٤٨ - ٢٩٠) ربعها لا يمت بصلة إلى ديانيرا ، وجزء كبير منها لا يتسم بالدقة . ولكنه يصف بالتفصيل مقتل إفيثوس (أبيات ٢٦٠ - ٢٨٥) وهو حادث لا يهم ديانيرا كثيرا في الوقت الراهن .

لقد أهين هرقل - كما يقول ليخاس - على يد يوريتوس (أبيات ٢٦٣ - ٢٦٤ و ٢٦٥ - ٢٦٩) . ولكي ينتقم هرقل لنفسه قذف بإبن هذا الملك أي إفيثوس من فوق قمة التلال وفي غفلة منه (١٣٨) . ولم يكن زيوس ليغفر هذا الذنب لهرقل قاتل هذا الشاب البريء غدرا ودون أن يكون دفاعا عن النفس (أبيات ٢٧٧ - ٢٧٩) .

وسنرى أن كل هذه التفاصيل لا تأتي جزافا في المسرحية . ها هو باورا يقول بأن سوفوكليس قد جعل ليخاس يتحدث عن هذه الحادثة بالتفصيل ليظهر لنا الجانب الآخر من شخصية هرقل ، أي آلام ضحايا وقسوته العنيفة . أما جالينسكي

(Galinsky) وهكسلى (Huxley) ونيلسون (Nilsson) فيعتقدون أن هوميروس نفسه يدين البطل لنفس السبب أى اغتيال افيتوس^(١٣٩) . على أية حال لقد عوقب هرقل ببيعه ليكون عبدا وخادما عند أومفالى الملكة الليدية (أبيات ٢٤٨-٢٥٣) . ولكنه إنتقم من أويخاليا فدمرها وقتل كل سكانها وسبي نساءها (أبيات ٢٨٢ - ٢٨٣) . وهنا تتوافر لدينا ملامح الصورة الهرقلية كبطل تعدى الحدود (hybris) ، وتتجسد النتيجة أمام أعيننا فى طاوور من الأسيرات الأويخاليات .

ويركز بعض النقاد على فظاعة هذا المشهد والانطباع السيء الذى يتركه أى الظهور الصامت للأسيرات الأويخاليات^(١٤٠) . ولا يعترض على ذلك سوى والدوك الذى يقول بأنهن لسن من الأهمية بحيث يسترعين الانتباه ، ثم أن غالبيةهن قد تعودن على مصيرهن السيء وتقبلنه حتى أنهن قد أصبحن راضيات مسرورات^(١٤١) . ويقيم والدوك تفسيره العجيب هذا على حقيقة أن ديانيرا إستطاعت أن تميز يولى من بينهن فهى بمفردها كانت حزينة حقا . وفى رأينا أن والدوك قد وقع فى خطأ المبالغة ، وربما ضللت ملاحظة جيب الذى يقول أن الأسيرات يظهرن نوعا من عدم الاكتراث النسبي^(١٤٢) . ومع اعتراضنا على تفسير والدوك ، إلا أن النتيجة التى يصل إليها قد تؤيد وجهة نظرنا ، وهى أن سوفوكليس لا يهدف بمشهد الأسيرات الى أن يصور هرقل كوحش (كما يظن مورى) .

حقا أن مشهد الأسيرات وحديث ليخاس الطويل ينطويان على كثير من الرعب والعنف . بل إن فكرة العبودية تتكرر كثيرا فيها ، فهرقل الذى إستعبد أويخاليا (بيت ٢٨٣) كان هو نفسه قد بيع عبدا خادما عند أومفالى (بيت ٢٤٨ - ٢٥٣) وعبره يوريتوس (بيت ٢٦٧) بأنه كان عبداً عند يوريسثيوس ولعل كون هرقل قد عاش يوما ما عبدا يؤكد طبيعته البشرية والآلام التى كابدها هو ومن يحيطون به .

وفى مقابل حديث ليخاس الطويل يأتى مونولوج هيالوس (أبيات ٧٤٩ - ٨١٢) . فهو حديث مفعم بالقسوة لأن هيالوس يوتخ أمه ويصف لها بالكثير من التجسيد والتفصيل ما جلبته هديتها السامة الى هرقل من عذاب أليم . لقد أظهر سوفوكليس براعة نادرة بأن أسند إلى ابن هرقل دور الرسول الذى يعلن عن هذا المصائب . فالإبن هنا يصدر عن قلب مفعم بالألم والحزن ، وهو نفسه متورط الى قمة رأسه فى المصائب التى حلت بأبيه . ومع ذلك نجد هيالوس يعطى أربعة عشر بيتا ليصف لديانيرا - ولنا - بالتفصيل الشديد والتجسيد المفيد موت ليخاس على يد هرقل (أبيات ٧٧٢ - ٧٨٥) . ويبدو من وصف هيالوس هذا أن ليخاس برىء براءة

إفيتوس سالف الذكر (بيت ٧٧٥). بل إن ليخاس مثل إفيتوس أيضا قد ألقى به من فوق تل مرتفع^(١٤٣) حيث (أبيات ٧٨١ - ٧٨٢):

« أمسك هرقل بليخاس من القدم عند مفصل الكعب
اللين وقذف به فوق جزيرة صخرية
تتحطم عليها أمواج البحر من كل جانب »

ونلاحظ وجود نقاط تشابه عديدة بين الحادثتين ، أى قتل كل من إفيتوس في حديث ليخاس وقتل ليخاس في حديث هيايوس ، بحيث أن كلا منها تذكرنا بالأخرى . ويتولد لدينا الانطباع كما لو أن هرقل كان مغرما بقتل الأبرياء . فهل يتناقض هذا التيار من الأحداث العنيفة المنسوبة لهرقل مع ما في المسرحية من تأليه ؟ هذا هو السؤال الذى بلا شك يتبادر إلى الأذهان الآن .

يتسم الأبطال الإغريق بالحدة في إنفعالاتهم وأحاسيسهم ، سواء أكانت حبا وودا أو عداوة وحقدًا . بل إن عبادة الأبطال نفسها قد نشأت أصلا من مشاعر الحب والخوف نحو الموتى من قبل ذويهم الأحياء . وكان الخوف هو الأغلب في نشأة هذه العبادة ، ولا سيما فيما بعد العصر الهومرى . ومن ثم نجد الأبطال المعبودين مصدر رعب وخوف مقدسين ، مما يستلزم تهدئتهم بوسيلة أو بأخرى . ولا ننسى أن غضبة أخيللوس كانت هى الموضوع الرئيسى فى « الإلياذة » . وعندما شعر البطل أياض بالإهانة لم يتردد لحظة واحدة فى قتل جميع زملائه القادة الإغريق فى ميدان الحرب . ويحلب إنتقام البطل الدمار الشامل على بلاد الإغريق بأكملها فى بعض الأحيان . وتلك سمة مشتركة بين الأبطال والآلهة . وإلى هذه الطبيعة الانتقامية فى مفهوم البطولة عند الإغريق ترجع نشأة وشهرة بعض الأمثلة ، مثل « يوقظ أناجيروس » و « ينسج رداء أوريسيتيس »^(١٤٤) .

أما بالنسبة لهرقل فقد أظهر فى حياته ما يظهره الأبطال الآخرون بعد موتهم وتقديسهم . فعندما حاول معلمه فى الموسيقى لينوس أن يعاقبه وهو صبي ، أمسك هرقل بالقيثارة وضرب بها أستاذه حتى مات الأخير . وقتل هرقل كذلك العراف كالخاس بأن لكه حتى الموت عندما سخر منه ، ثم دفنه تحت شجرة تين ومن ثم فإن مقتل كل من إفيتوس وليخاس وكذلك أسر مدينة أويخاليا وتدميرها وسبي نساءها ، كل هذه الأفعال الانتقامية العنيفة المذكورة فى « بنات تراخيس » إن هى إلا العناصر المكونة لشخصية هرقل البطل الذى تملكه الغضب ، وهذا ما يقوله سوفوكليس نفسه فى المسرحية (بيت ٢٦٩) .

لقد تعتمد الشاعر أن يقدم كل ذلك العنف وأن يسلط الضوء عليه ، فالموروث الأسطوري - كما يرد عند ديودوروس وأبولودوروس - لم يذكر على سبيل المثال سبي نساء أو تخالفا . إذ تقول الروايات الأسطورية إن هرقل أرسل ليخاس إلى تراخيس ، لا لكي يقود الأسيرات إلى هناك ولكن ليعود لهرقل برداء جديد ^(١٤٥) . فمن الواضح إذن أن سوفوكليس هو الذى ابتدع هذه المشاهد المتتالية من العنف والرعب لأنها لم ترد عند غيره في حدود ما نعلم على الأقل . ويعتقد بعض النقاد أن سوفوكليس في الواقع يدافع عن بطله قاتل إفيثوس لأن الأخير نفسه ارتكب خطأ تعدى الحدود (hybris) ضد هرقل ، إذ أثار غضبه البطولي واستحق القتل لأن الآلهة لا ترضى بأن يتعدى البشر حدودهم (بيت ٢٨٠) ؛

« ذلك أن الآلهة لا تحب العجرفة ولا تحبها »

وهذا البيت السوفوكلي في الواقع ذو حدين ، أى يمكن ترجمته وتفسيره بحيث يدين أو يبرئ هرقل . وبنفس الطريقة فإن اللغة التى يستخدمها هيايوس في وصف آلام هرقل بعد أن إرتدى الرداء المسموم قد قصد بها تصوير ضخامة غضب البطل المتهور ومن ثم تبرير - وتأكيده - القسوة التى يقتل بها ليخاس .

وكان السبب الحقيقى لدمار أو تخالفا هو الحب القادر على كل شئ . ولقد اعتبرت الجوقة في مسرحية هيبوليتوس ليوريبيديس (أبيات ٥٤٥ - ٥٥٤) دمار هذه المدينة مثلا صارخا على ما يمكن أن يذهب إليه الحب الطاغى . ويعتبر سوفوكليس نفسه الحب قوة لا تقهر (anikatos) ^(١٤٦) . ومن ثم فإن محاولة الوقوف في وجه الحب سلوك خاطئ (« بنات تراخيس بيت ٤٤١ - ٤٤٣) لانه عبث ، وانه لأحمق بحق من لا يعتبر الحب أعظم الآلهة ^(١٤٧) . وإذا كان حب الناس العاديين يمثل هذه القوة فما بالنا بحب هرقل بطل الأبطال ؟ ولهذا السبب بصفة خاصة يركز الشاعر على موضوع الحب في المسرحية بوجه عام . وفي الأبيات ٤٩٧ - ٥٠٢ وحدها تقهر الإلهة القبرصية أفروديتي كلا من بوسيدون إله البحر ، وهاديس إله العالم السفلى ، وزيوس رب الأرباب . وهذا يعنى أن هذه الإلهة قد قهرت الكون كله أرضا وبحرا وسما . ومن ثم نكتمل الصورة التقليدية الموروثة لهرقل كبطل قام بأعمال خارقة ، وحطمت في النهاية عاطفته أى عشقه للنساء (بيت ٤٩٧) ^(١٤٨) .

« عظيم وقوى دائما ذلك النصر
الذى تحوزه القبرصية (إلهة الحب) »

وأياً كان السبب الحقيقي لتدمير أويخاليا ، فإننا لا يمكن أن ننسى أن هرقل لكى يحقق مأربه الشخصى قضى على مدينة بأكملها ، حتى أنه لم يعبأ بيولى معشوقته ، إذ حرمها من موطنها وأسرتها واستولى عليها عنوة . وبالطبع فإنه لم يعبأ بمصير زوجته الرقيقة المخلصة ديانيرا المنتظرة فى قصره على أحر من الجمر . وهنا نتذكر أنه كان من قبل قد غامر بها حيث كاد يتسبب فى قتلها حين قام بقتل نيسوس فى عرض النهر الذى كان الأخير يعبره وعلى ظهره ديانيرا^(١٤٩) ، وهما هو حتى بعد موتها لا يظهر إهتماما كبيرا بها بل ويتمنى أن لو كان هو الذى قتلها بيده (أبيات ١١٠٨ - ١١١١) . ويوافق كل من بيتس (Bates) وجيب على أن هذه النقطة دليل ساطع على وحشية هرقل بأى معيار حديثا كان أم قديما^(١٥٠) .

وفى تعليقه على الأبيات (١٠٦٦ - ١٠٦٩) يقول كمربيك أن هذه الفقرة هى أكثر فقرات التراجيديا الإغريقية بربرية . فهذه الأبيات تنسجم مع صورة هرقل قاتل إفتوس بالغدر ، ومدمر أويخاليا لأسباب محض شخصية وأنانية ، وقاتل ليخاس البريء عدوانا وظلما . فهو فى هذه الأبيات يريد أن يقتل زوجته المخلصة بيديه والتي لم يعلم بعد أنها ماتت بالفعل . وإذا كان يوربيديس فى « هرقل مجنون » قد جعل البطل يقتل زوجته وأطفاله فإنه فعل ذلك دون وعى ، وقد حاول الانتحار بعد أن استرد وعيه المفقود . أما فى « بنات تراخيس » فالبطل لا يعانى من الجنون بل من آلام عنيفة . ومع ذلك فهو يصبر على أن ديانيرا هى التى حاكت له هذه المكيدة ، ويسمىها مخاطبا ابنه « أما لا تخشى الآلهة » (atheos) « خائنة » (dolopis) و « قاتلة الأب » (أبيات ١٠٣٩ ، ١٠٥٠ ، ١١٢٥) . وبصعوبة بالغة يحصل الابن على فرصة ضيقة ليشرح للأب حقيقة ما حدث ، ومع ذلك لم يغير ذلك من موقفه العنيد قط . يدافع هبالوس عن أمه قائلا بأنها أرادت الخير فأخطأت الطريق ، فيؤنبه هرقل مر التائب (أبيات ١١٣٦ - ١١٣٧) ، ولا يقبل أن تكون قد فعلت ما فعلت بحسن نية . وفى هذين البيتين المشار إليهما تواضع أيدينا على فارق جوهرى بين الابن وهو انسان عادى والأب وهو بطل أسطورى . فبالنسبة لهبالوس المهم هو « النية الحسنة » ، ومبدؤه هو « الأعمال بالنيات » ، أما بالنسبة لهرقل فالأهم هو النتيجة الفعلية والتي تخصه هو وحده دون غيره . إنه يعتبر ديانيرا وكأنها ميديا أخرى (بيت ١١٤٠)^(١٥١) ، أو ربما كليتمنسترا (أبيات ١٠٥١ - ١٠٥٢) وقارن « حاملات القرابين » لأيسخولوس أبيات (٤٩٢ - ٤٩٣) . وهذا الإصرار من جانب هرقل على الإنتقام من أرق وأنبل بطلة عرفها المسرح الإغريق التراجيدى قد جعل نقادا كثيرين يتهمون هرقل بالوحشية

والخسة ، ويقارنون بين أنانيته - التي فاقت كل حد - بإخلاصها وإنكارها لذاتها
بلا حدود .

ولا يزال يشغلنا السؤال المطروح : كيف يمكن المواءمة بين هذا العنف الوحشي
الذى يتسم به الفعل الهرقلى وتألبيه ؟

يطرح رينهاردت (Reinhardt) نظرية سليمة فحواها أن عزلة البطل التراجيدى
هى مفتاح مضمون لفهم المسرحية السوفوكلية^(١٥٢) . وهذه العزلة لا تعود إلى الفجوة
الواقعة بين البشر والآلهة ، ولا إلى عجز أو رفض البطل التراجيدى أن يسلم بالأمر
الواقع ومجريات الأمور. ولكن شفافية الرؤية عنده هى التى تعزله ، وتخلق بونا شاسعا
بينه وبين بقية البشر العاديين. كما أن طبيعة هذا البطل التراجيدى هى التى تنقله إلى
عالم بعيد عن البشر وقريب من الآلهة التى يصطدم معها. وهكذا يعيش البطل
التراجيدى السوفوكلي وحيدا مع نفسه ولنفسه . وغالبا ما تصبح هذه العزلة مطبقة
عندما تقترب من ذروة الأزمة ، ففى هذه اللحظة الحاسمة تتجلى عظمة البطل ويظهر
تفوقه على من هم حوله وانعزاله التام عنهم . فأياض في المسرحية التى تحمل اسمه عنوانا
ينطوى على نفسه ويموت فى عزلة تامة . وبعد الموت يفصل بعيدا عن بقية الموتى ، إذ
لا يمنح قبرا ويحرم نعمة الدفن ولو إلى حين .

وتقرر أنتيجونى أن تظل مخلصه للقوانين السماوية غير المكتوبة ، وتفضل ذلك على
الانصياع لأوامر الملك كريون وتدفن أخاها بولينيكس . وهى تعرف أنها هكذا تعزل
نفسها عن بقية البشر (أبيات ٤٩٩ - ٥٠١) . وبهذه الطريقة تخلق فجوة لا سبيل
إلى سدها بين كريون وأنتيجونى . بل تظهر بوضوح الاختلافات البينة والفروق الفاصلة
بين شخصية أنتيجونى وإيسينى (« أنتيجونى » أبيات ٥٣٩ ، ٥٥٧) . وتزداد عزلة
أنتيجونى وضوحا وتأثيرا لأن الجوقة مكونة من شيوخ كبار طاعنين فى السن ، يعلى
عليهم الضمير وتلزمهم الحكمة أن يتمسكوا بقوانين الملك والمدينة . ومن ثم يدينون
سلوك البطلة المتمردة . وفى الكهف الصخرى الذى حبست فيه أنتيجونى تعيش حياة
لا تنتمى إلى الموتى ولا إلى الأحياء .

ولعل أكثر اللحظات حسما لإليكترا فى المسرحية المسماة بإسمها هى تلك اللحظة
التي تعتقد فيها بأن أوريسستيس أخاها - المنتظر وصوله من المنفى - قد مات . ومن ثم
تقرر أن تنتقم لأبيها بمفردها ، وذلك فى وسط أناس يحيطونها بكل عداوة وكراهية ،

وفي ظل ظروف قاسية تشقى بها ، وتحفها الأخطار من كل جانب . (« أليكترا » أبيات ٤٩٧ وما يليها) .

وإن الإصرار العنيد من قبل « أوديب ملكا » على البحث عن الحقيقة كان منذ البداية إصراراً متيناً ، إلا أنه يتعمق ويزداد تغلغلا ويصبح عذاباً قاتلاً عندما تكتشف الحقيقة فيفقا أوديب عينيه ويقول (أبيات ١٤٤٩ - ١٤٥٤) (١٥٣) .

« لا يحق لي أن أقيم حيا بمدينة الآباء
ولكن لأقطن الجبال ولاسيما الجبل المسمى كيثارون
حيث كانت أمي وأبي قد ألقيا حيا ليكون لي قبرا
فلأهلك هناك على أيديها »

أما « أوديب في كولونوس » فهو عجوز طريد ، ومنبوذ بلا وطن ولا مدينة ولا أهل ، ويسمى « شبحا بلا قيمة » (athlion eidolon أبيات ١٠٩ - ١١٠) . وهذا الهرم المتهالك قد إنعزل تماما في ظلمات « العمى » (بيت ٧٣) . وفي ذاتيته واسعة الثراء . لقد أصبح بحق رهين المحبين : العمى والذاتية المطلقة . إنه يزرع الخوف والرعب في سكان كولونوس (بيت ١٤١) .

وعزلة فيلوكتيتيس في ليمنوس - في المسرحية المعنونة بإسم هذا البطل - يمكن أن نراها مثيلة لعزلة أوديب في كولونوس ، ويمكن أيضا أن نعتبرها موتا إجتماعيا . لقد أصبح فيلوكتيتيس معزولا (eremos) وحيدا (monos) . أما أوديب في كولونوس فهو « هائم على وجهه » (planetes) « شريد » ، « طريد » (phygas) . إن الكلمات الدالة على الوحدة والعزلة ترن في الأذن وتدوى في كافة أرجاء مسرحية « فيلوكتيتيس » (أبيات ٢٢٧ - ٢٢٨ ، ٢٦٥ - ٢٦٦ ، ٤٧٠ - ٤٧١ ، ٤٨٦ - ٤٨٧ ، ٦٩١ وما يليه ، ١٠١٨ الخ) تماما كما يحدث بالنسبة لألفاظ دالة على التشرذم وما إلى ذلك في « أوديب في كولونوس » (أبيات ٣ ، ١٣ ، ٢٥ ، ٥٠ ، ٩٩ ، ١٢٣ - ١٢٤ ، ١٦٥ ، ٣٤٧ ، ٤٤٤ ، ٧٤٤ - ٧٤٦ ، ٩٤٩ ، ١٣٦٣ - ١٣٦٤ - الخ) .

وهكذا نجد فيلوكتيتيس يتحاور مع نفسه لأنه لا يجد شخصا آخر إلى جانبه يواسيه في محنته (فيلوكتيتيس أبيات ٦٩١ - ٦٩٢) . وحتى الجزيرة التي تركوه فيها معزولة تماما ومهجورة ، لأن أحداً من البشر لا يسكنها (بيت ٢) . وفي هذا يخالف

سوفوكليس الموروث الملحمي ، لأن هوميروس في « الأوديسيا » (الكتاب السابع ، بيت ٢٨٣) يصفها بأنها معمورة . لم يوجد في مسرحية سوفوكليس إذن إنسى واحد يمكن أن يثبته البطل شكواه ، أو يشاركه نجواه ، فيما عدا الصخور الجرداء من حوله ، فهي وحدها التي تردد صدى تأوهات ، وفيما عدا الكهف الموحش وقوس هرقل فهم رفاقه (أبيات ٩٣٦ وما يليه ، ١١٢٨) . « ولم يجعل سوفوكليس الجوقة كما جعلها أيسخولوس ويوريبيديس من أهل المكان المحليين ، ولكنه جعلها من البحارة رفاق أوديسيوس ونيوبتوليموس » ، هذا ما يقوله ديون خريسوستوموس . وهذا تغيير أدخله سوفوكليس عمدا بهدف زيادة عزلة فيلوكتيتيس وتعميق وقعها التراجيدي (١٥٤) .

وفي المسرحية التي نقدم لها أي « بنات تراخيس » نرى ديانيرا غريبة تعيش على أرض أجنبية (أبيات ٣٩ - ٤٠) . لقد عاشت وماتت هذه البطلة وحيدة ، بعيدة حتى عن أبنائها فيما عدا هيالوس . إذ يرد عند أبوللودوروس أنها أنجبت من هرقل أربعة أبناء هم فيما عدا هيالوس كتيسيبوس (Ktesippos) ، جليнос (Glenos) ، وأونيتيس (Oneites) (١٥٥) . ولقد جعل غياب هرقل الطويل من ديانيرا امرأة أقرب ما تكون إلى الأرملة التي يستبد الخوف بها (بيت ٢٨) ، فهي تخشى أن يكون زوجها قد مات (بيت ١٦٠ وما يليه ١٧٧) أو أن يكون قد استقر في مكان آخر (بيت ٦٨ ، ١٠١) . إنها تقضي الليالي في أرق وقلق (أبيات ٢٩ - ٣٠) . ولقد تعتمد الشاعر أن يزيد من عزلتها لأن أبوللودوروس يقول إن هرقل قد قضى السنوات الأخيرة من حياته في تراخيس مع أسرته (١٥٦) . أما سوفوكليس فقد جعل هرقل يعود من ليديا إلى أويخاليا مباشرة بعد أن أمضى عند أومفالي سنة الخدمة والعبودية التي فرضتها الآلهة عليه . فهو إذن قد غاب عن تراخيس وديانيرا مدة تبلغ حوالى خمسة عشر شهرا (١٥٧) ، قضتها ديانيرا دون أن تدري حتى أين زوجها الغائب (أبيات ٤٠ - ٤١) . ومن الملاحظ أن ديانيرا لم تظهر على المسرح مرة واحدة مع حبيبها وزوجها وأبى عيالها هرقل ! وحتى لو كانت قد ظهرت معه فإن من المتوقع أنها أيضا كانت ستشعر بوحدة قاتلة نظرا لما بينها من اختلافات بينة في الطبع والسلوك والآمال والآلام .

ومن واقع تجربتها المرة في الحياة الانطوائية والانعزالية مالت ديانيرا إلى يولى من بين كل الأسيرات الأويخاليات ، لأنها الآن تعاني نفس المرارة . ومن ثم أثارت لديها الشفقة والخوف (أبيات ٣١٢ - ٣١٣) . ومن المفارقات أن وصول يولى هو الذى يزيد الطين بلة بالنسبة لديانيرا ، حيث تكتسب عزلتها أبعادا أخرى ، وتعمق

الشروخ والجراح في نفسها حيث تخشى أن تصبح يولى هى زوجة هرقل الفعلية
(أبيات ٥٥٠ - ٥٥١).

وفي ظل غياب هرقل الدائم وعدم تأكد ديانيرا من مكان وجوده تحول الحدث
الدرامى فى مسرحية « بنات تراخيس » إلى محاولة مستمرة للعودة الى منزل الزوجية
المفتقد. فديانيرا موجودة فى هذا المنزل يجسدها فقط ، أما روحها فهائمة شريدة -
مثل هرقل نفسه - فى طريق ملتوية لا نهاية لها. وهنا نتذكر بالطبع مسار حياة
« أوديب ملكا » والمتاهات التى انزلت اليها سعبا وراء الحقيقة. وهنا أيضا وفى إطار
هذا السياق تكتسب كلمات المربية عن إنتحار ديانيرا معنى جديدا ، إذ تقول
(أبيات ٨٧٤ - ٨٧٥) :

« لقد رحلت ديانيرا رحلتها الأخيرة
حيث لا عودة... ودون أن تحرك قدما »

وقعت كلمات هيالوس على ديانيرا كالصاعقة وأقنعتها هذه الكلمات المريبة بأنها لم
تعد بعد زوجة ولا حتى أما ، أى لا طائل من وجودها فى الحياة (بيت ٩١١). وهكذا
يصل شعورها بالعزلة إلى الذروة ، وتذكر ديانيرا أنها قد عزلت عن الحياة نفسها ، أو
أنها قد ماتت قبل أن تفارق الحياة الدنيا ، ولذا فهى ترغب فى أن تخفى نفسها (بيت
٩٠٣) ، ترى مذابح العبادة بالمنزل مهجورة (أبيات ٩٠٤ - ٩٠٥) ، أما أدوات
الحياة المنزلية فبلا حياة أرواح (أبيات ٩٠٥ - ٩٠٦). ولم تصدر عن هرقل أية كلمة
صریحة يمكن أن تخفف من لوعتنا على هذه البطلة التى حرمت لذة الحياة.

ولكن هرقل أيضا قد شرب من نفس الكأس ، فهو اسطوريا عاش طريدا لأن
زوجة أبيه السماوية هيرا كانت قد وطدت العزم على أن تطارده وتلاحقه منذ المهد ،
وظلت كذلك حتى اللحد. عاش هرقل حياته كلها كانه فى المنفى ١٥٨. ولو حصرنا
أنفسنا فى إطار المسرحية التى نقدم لها ، نجد الحدث الدرامى يبدأ فيها ويتحرك من
مسألة غياب هرقل عن منزله وأسرته ، والكل ينتظره عبثا (بيت ٦٤٧ - ٦٥٠).
وتتردد فى المسرحية بكثرة فكرة أن زيوس ربما قد نسى أو هجر ابنه هرقل (بيت ١٤٠ ،
٢٠٠ - ٢٠١ ، ٢٥١ ، ٢٧٥ - ٢٧٦ ، ٢٧٩ وما يليه ، وقارن بيت ٨٢٢ وما
يليه ، ٩٩٦ وما يليه ، ١٠٠٢ - ١٠٠٣ ، ١١٠٦ ، ١٢٦٦ وما يليه). وفى هذا
الصدد نشير بوجه خاص الى أبيات ١١٤٨ - ١١٤٩ :

« أمى الكمينى التعسة
زوجة زيوس المحبطة »

لقد رمى به يوريتوس خارج قصره (بيت ٢٦٨ - ٢٦٩). وبعد أن قتل هرقل إفيثوس أصبح بطلا منبوذا وكأنه الرجس بعينه فعاش منفيا عاما كاملا ، عبدا ذليلا في خدمة أومفالي (بيت ٢٤٨ - ٢٥٣) .
وبعد أن ارتدى هرقل الرداء المسموم صار معزولا عزلة تامة عن كل الناس من حوله ، لأن أحدا لا يجزؤ على الاقتراب منه (بيت ٧٨٥) . لقد لفه الرداء فعلا بسحابة قاتلة (بيت ٨٣١) .

ويصل عجز الجميع عن الاقتراب منه ، أوحى مد يد العون إليه إلى الذروة في أبيات ١٠٠٧ - ١٠١٤ وبالذات في الكلمات التالية (١٠٣ - ١٠١٤) (١٥٩) .
« الآن يدهمني المرض ويقعدني
فلا يتقدم أحد منكم ليسعفني »

وأكثر من ذلك أن الآلام المضنية التي يكابدها هرقل جعلته يتجه بمشاعره وأحاسيسه وكل أفكاره إلى داخل نفسه ، فزادت بذلك ذاتيته عمقا وزاد وقعها بروزا وتزداد العزلة من حول هرقل وضوحا عندما نتمعن في الكلمات التي يستخدمها سوفوكليس في وصف أعماله الخارقة (أبيات ١٠٩٢ وما يليه) ، فهو دائما يستخدم الحرف (a) في مطلع كلمة هنا أو هناك . وهذه الزيادة البادئة تعني « بدون » ، أي أنها فاصلة بين الصفة ومحتواها ، فتصبح بذلك صفة سلبية . فيصف الشاعر أسد نيميا قائلا « لا يمكن التعامل معه » (amikton) ، ويصف الكلب كيربيروس بأنه « لا يمكن محاربته » (aprosmachon) أبيات ١٠٩٥ - ١٠٩٦ ، ١٠٩٨) وهكذا . وفي هذا الوصف بعامة تشع عناصر العزلة الموحشة ، والقسوة الوحشية ، وتنسحب ظلال هذه العزلة على جو المسرحية العام وشخصية هرقل بصفة خاصة ولا سيما في نهاية المسرحية .

بل إن بقية الشخصيات الصغرى في « بنات تراخيس » تعاني أيضا من الشعور بالانعزال ، وكل يحظى بقدر من هذا الشعور وفق درجة أهميته في الأحداث . فيولي محرومة من وطنها وأبويها ، ويعزلها صمتها عن صويحباتها الأسيرات الأوبخاليات . ويعيش هيالوس في تراخيس بعيدا عن بقية أخوته ، الذين ترعاهم الجدة الكميني في تيرينس (أبيات ١١٥٣ - ١١٥٤) . كما أنه وهذا هو الأهم يحيا كاليتيم طول عمره ، لأن أباه في ترحال دائم وغياب متصل) ، ولا يعرف هيالوس أين يوجد . وأكثر من ذلك أن هيالوس بمعزل عن أمه أيضا ، لأن الأخيرة منطوية على نفسها وآلامها .

وهما لم يتحادثا من قبل مرة واحدة عن غياب هرقل إلى الآن رغم طول هذا الغياب .
وفي النهاية يحرم هيبالوس من والديه دفعة واحدة وفي يوم واحد (أبيات ٩٤١ - ٩٤٢) . أما بنات الجوقة فهن أيضا يشعرن بالعزلة ، لأن سيدهن هرقل غائب مجهول المكان . وعندما يعود يزداد شعورهن بالعزلة ، لأن سيدتهن ديانيرا كانت قد فارقت الحياة ومسرح الأحداث . فلا ينطقن إلا بأقل القليل من الكلمات الحزينة والمريرة ، ولا سيما أنهن يشاهدن سيدهن البطل هرقل في طريقه هو أيضا إلى الموت . أما الأسيرات الأويخاليات فمن الجلى الذى لا يحتاج إلى تبيان أنهن معزولات تماما حتى أن ديانيرا تصفهن بالقول (أبيات ٢٩٩ - ٣٠٠) :

« وأنا أنظر إلى هؤلاء الأسيرات المنكوبات ، فهن يضعن
أقدامهن على أرض غير أرضهن ، منفيات بلا وطن ، بلا أهل »

المهم هو أن العزلة البادية في رسم الشخصيات الصغرى قد قصد بها تعميق شعور العزلة في شخصية هرقل وديانيرا ، ناهيك عن تأثير ذلك على مشاهدى المسرحية !

وبناء على ماتقدم فإن شخصيات سوفوكليس البطولية تبدو غير عادية من حيث صعوبة التعامل معها ومعاشرتها . إنهم يطلبون الكثير الكثير ، ومعاييرهم أعلى مستوى من كافة المعايير . إنهم يعيشون منعزلين لإختلافهم عن الآخرين بسمو قامتهم وعلو شأنهم . ويدفع الصراع التراجيدى السوفوكلى ضحايا خارج إطار الحياة الاجتماعية الهادئة والناعمة والمتجانسة . ولكن ما أن تمضى الأزمة ويدفع الثمن حتى تعود هذه الضحايا - حية أوميتة - إلى الانسجام والوثام ، والإتحاد مع مثيلاتها ، أو كما يقول سينيكافى « أجامنون » (بيت ٢٠٢) .

« ليس الموت بؤسا حيث يتحد المرء فيه مع من يحب »

(mors misera non est commori cum quovelis)

وهكذا نجد أن روح أياص عند سوفوكليس - على سبيل المثال - تجد راحتها فى الدفن والإنضمام إلى الأبطال المكرمين ، فهذا ما حرص عليه الشاعر . أما أنتيجونى فلم تستقر روحها إلا بالموت والإلتحاق بأخيها الحبيب بولينيكيس الميت . ويجد فيلوكتيتيس صديقا جديدا فى نيوبتوليموس ، ويعقد صلحا مع الآخيين إنصياعا لأوامر صديقه الإلهى وراعبه هرقل . ويؤله أوديب فى كولونوس . أمام « بنات تراخيس » فتسبق ديانيرا زوجها الحبيب إلى عالم الآخرة ، وتحصل بذلك على صك البراءة وشهادة الطهارة حتى ولو بعد الموت ، ويحاول ابنها الدفاع عنها أمام أبيه . وعندما

يوصى هرقل ابنه بالزواج من يولي فإنه يعفو عن ديانيرا رمزيا . أما الاستعدادات لحرق هرقل فوق المحرقة على قمة جبل أويتا في نهاية المسرحية فهي تعنى عودة البطل المعزول طول حياته الى مكانته الطبيعية اللائقة . وينضم إلى زمرة الآلهة جنبا إلى جنب مع أمه الإلهية هيرا - مرضعته في الأساطير - حيث سيتم الصلح السرمدي بينها . وهناك ينتظره أبوه زيوس رب الأرباب وعروسه السماوية هيبى وبقيّة الآلهة .

ومادام عنصر الانعزال البطولي يمثل جزءا جوهريا في المغزى التراجيدي لمسرحية «بنات تراخيس» ، فإن إنكار وجود تأليه ما لهرقل بالمسرحية يعنى أنها مسرحية بلا معنى . أو أنها من مسرح اللامعقول ! فالتأليه هو العنصر الذى يضيء النقاط المظلمة والقائمة أوسمات العنف فى الحدث الدرامى ، فيعطى له معنى ومغزى ساميين . ربما قصد سوفوكليس بإشاعة الرعب من جراء أعمال هرقل العنيفة إلى تأكيد العنف فى شخصية هرقل ، ولكن هذا لو صح لايعنى أن الشاعر ينفى عنه البطولة أو التأليه . ولا يصح أن نتوقع ، أو أن نطلب من الشاعر ، تبرير أعمال العنف الهرقلية ، لأنها ببساطة لا تتعارض مع معنى البطولة والتأليه^(١٦٠) .

يتضمن المفهوم الإغريقى للبطولة والتأليه ليس فقط قيا عليا ، وإنما أيضا سمات لاقيمة لها ، وأفعالا يمكن أن تخلق الكثير من التساؤلات والشكوك حول أحقية البطل أو استمراره فى المرتبة التى يحتلها . وتلك سمة جوهريّة فى العقلية الإغريقية المتشعبة بروح الدراما ، التى لا ترى فى أى شيء الشر خالصا ولا الخير صافيا ، ولكنها دائما فى هذه العقلية متلازمان متزاوجان . وتذكرنا مسرحيات سوفوكليس بما يحدث فى طقوس القديسين ، حيث تعقد موازونات أشبه بمحاكمات ، تطرح فيها القيم الإيجابية والسلبية لرجل الدين المسيحى الذى يراد تقديسه . فإذا رجحت كفة العناصر الإيجابية صار قديسا . المهم أن القديس - لا تخلو شخصيته من عناصر سلبية . وأبطال سوفوكليس يخطئون ، ولكنهم مع ذلك يظلون عظماء مكرمين . قد يظهرون أحيانا متمردين ، قساة وحشيين ، لا أمان لهم ، ومع ذلك فهم يستحقون منزلة البطولة بل والألوهية . وإنها لرؤية إغريقية حكيمة وعميقة تلك التى تشمل وجهى العملة ، على اعتبار أن كلا منها تكمل الأخرى . ومن ثم فإن ردائل البطل ، مثل فضائله ، جزء جوهري من المفهوم الإغريقى للبطولة .

ومن هذا المنطلق نجد أن سقراط قبيح المنظر والهيئة الخارجية ، هو نفسه جميل الجوهر ، رائع من حيث طبيعته الداخلية . بل هو الذى إعتبرته نبوءة دلفى أحكم الحكماء أجمعين . وبعبارة أخرى نريد القول بأن صورة سقراط هذه بوجهيها تمثل خير

تمثيل مفهوم البطولة عند الاغريق^(١٦١) . وتبعاً لذلك فإن من يريد التمتع بمزايا الأبطال ، ويفيد من حمايتهم وخدماتهم ، عليه أن يتحمل حدة طبعهم وخطورة غضبهم . إنهم قوة خيرة ومدمرة في نفس الوقت ، ويقدمون المساعدة الضخمة أحيانا ، ويجلبون الأضرار الجسيمة في بعض الحالات .

وينبغي دائماً أن نأخذ هذين العنصرين المتعارضين في البطولة كجانبيين لشيء واحد ، فلا يصح أن نفصل بين مرض فيلوكتيتيس وجرحه النتن ورائحته الكريهة من ناحية ، وبطولته وأسلحة هرقل التي بيده وضرورة وجوده في طروادة لكي يتم فتحها من ناحية أخرى . فسمو فيلوكتيتيس وعلو شأنه يتجسدان في أسلحة هرقل . أما الجانب الآخر المظلم فيتمثل في أن رفاقه قد تركوه معزولاً ومنفياً بعيداً عن الحرب والأعجاد والحياة نفسها ، وهجره وذلك بسبب تضررهم من جرحه النتن . لقد أخطأوا لأنهم فرقوا بين الجانبين ، ولكنهم عاهدوا يطلبونه . وفي النهاية تدخل هرقل لكي يأمره بالانضمام اليهم ، وبذلك تم رأب الصدع ، والجمع بين طرفي البطولة في شخصية فيلوكتيتيس .

أما بالنسبة لأوديب فهو « أكثر من تكرهه الآلهة » (« أوديب ملكا » بيت ١٥١٩) ، وهو أيضاً البطل المؤله في كولونوس . وليس غريباً أن يتحول إنسان مكروه لدى الآلهة إلى إله . حقا أن سوفوكليس قد بذل جهداً ملحوظاً في توضيح أن أوديب لا يقع تحت نائلة أو طائلة الإدانة بأى قانون وضعى أو أخلاقى « فهو من حيث القانون طاهر » (nomd de Katharos « أوديب ملكا » بيت ٥٤٨) . ذلك أنه قد فعل ما فعل من آثام وهو في جهل تام (نفس المسرحية بيت ٩٦٢ - ٩٦٤ ، ٩٨٧) . ولكن الأهم من ذلك أن أوديب نفسه ، وبوحى من أخلاقيات الطبيعة البطولية ، يدرك أنه بالأساس وبرغم أخطائه برىء . فهو كبطل يشعر من الداخل بطهارته (نفس المسرحية بيت ٢٧٠ - ٢٧٢ ، وقارن ٢٦٦ - ٢٦٧ ، ٥٣٩ ، ٩٦٦ - ٩٦٨ ، ٩٨٢ وما يليه ، ٩٩٤) .

وفيما يتعلق بأياس فإن جنونه أو مرضه (nosos « آياس » بيت ٥٩ ، ٦٦ ، ١٨٥ ، ٢٠٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧١ - ٢٧٤ ، ٣٣٧ - ٣٣٨ ، ٤٥٢ ، ٥٨١ - ٥٨٢ ، ٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦٢٣ ، ٦٣٥) جزء لا يتجزأ من شخصية لامعة ومتألقة . فلو كان آياس أقل زهوا واعتداداً بالنفس لكان أقل بطولة . تكمن فضيلته في ثقته اللانهائية بقيمته البطولية ، وهى الثقة التى إنتهت به إلى الدمار والهلاك ، ولكنها انتقلت به أيضاً من مرتبة الإنسان العادى إلى منزلة البطولة والألوهية .

وفى «بنات تراخيس» نجد عشق هرقل المرضى للنساء وذاتيته المفرطة ووحشية أعماله العنيفة عناصر تشكل الجانب السلبي فى بطولة هرقل العظيمة . وتعانى ديانيرا ومعها كل شخصيات المسرحية ، لأنهم جميعا لم يدركوا تمام الإدراك هذا الجانب السلبي من البطولة الهرقلية . وهرقل قاس فى عنفه إلى حد الوحشية ، ولكنه يستحق التأليه . إنه - طوال الحدث الدرامى - يثير شعورا بالكراهية لدى الناس ، وقد يملؤهم رعبا ، ولكن أعماله الخارقة وخدماته الجليلة للبشر ترجع كفة الميزان لصالحه ، وتمحو مشاعرنا السابقة نحوه . فننسى أو نتناسى القسوة والكراهية والرعب ، وتنطبع فى أذهاننا أعماله الإيجابية وسماته الخيرة . والعبرة بعواقب الأمور .

يقول باورا إنه لا يمكن الحكم على الأبطال بمعايير البشر العاديين لأنه عن طريق شخصية هرقل يهدف سوفوكليس إلى رسم شخصية البطل المثالى للقرن الخامس كما تصورهما الشاعر بخياله الابداعى ، متبعا فى نفس الوقت الروايات التراثية والأسطورية^(١٦٢) . وهنا نتذكر مايقوله أرسطو أى أن بعض الشخصيات يصل بها الإكتفاء الذاتى إلى حد أنها تستغنى عن الإطار الإجتماعى^(١٦٣) . وهذا مايردده سينيكا إذ يقول «يعيش الحكيم سعيدا حتى بدون أصدقاء»^(١٦٤) . ومن بين هذه الشخصيات يمكن أن نضم هرقل السوفوكلى الذى يتأرجح وجوده بين كونه إنسانا فى طريقه إلى إعتلاء درجة البطولة والألوهية - وهوأصلا ابن رب الأرباب زيوس من إحدى نساء البشر - وبين كونه فى الواقع الفعلى الآن إنسانا مصارعا للوحوش . إنه ذاتى مغرق فى الذاتية ، وهو مكتفٍ بذاته لايعبأ بالاستقرار فى مكان واحد ولا حتى بالالتزامات الاجتماعية . بل إنه لايعبأ إلا بنفسه وبأعماله وانتصاراته فلا تحركه هموم الآخرين .

ويتفق ويتمازج مع باورا فى هذه النقطة ، ولكنه يقع فى المغالاة إذ يفسر التراجيديا السوفوكلية على أسس بشرية خالصة متجاهلا الوجود الإلهى . إنه يقول - وهذا صحيح - إن المسرحية السوفوكلية تدور حول بطل يصارع ويناضل من أجل إثبات وجوده البطولى ، وهو يتخطى حدود البشرية إلى آفاق البطولة والألوهية ، وهذا الصراع من أجل البطولة والألوهية هو سبب الوجود (Taison detre) بالنسبة للتراجيديا السوفوكلية . فأبطال سوفوكليس كأبطال هوميروس يرفضون أية قيود توضع على تصرفاتهم ، ويقتحمون أية عوائق فى طريقهم فهم بالأساس قادرون على تخطى الآفاق الآدمية المحدودة . ولكننا لانقبل من ويتمان القول بأن هؤلاء الأبطال السوفوكليين غير مسؤولين إلا أمام أنفسهم فيما يتصل بقواعد السلوك وقيم العدالة .

فنحن لانتفق مع هذا الباحث في أن الأبطال لا يلتزمون الا بواجباتهم أمام أنفسهم دون الآلهة .

ويزعم بعض النقاد أن مسرحيات سوفوكليس تعد على نحو أو آخر نفيًا صريحًا للمبدأ السوفسطائي القائل على لسان بروتاجوراس أن «الانسان مقياس كل شيء» (Chrematon Metron aner panton) . ويعترض ويتمان على هذا الرأي قائلًا بأن هذا المبدأ السوفسطائي قد يتعارض مع أفكار أيسخولوس وليس مع أفكار هوميروس التي تبناها سوفوكليس . ويضيف ويتمان قوله بأن المشكلة بالنسبة لسوفوكليس (ويوريبيديس) تكمن في السؤال البسيط : من هو الانسان الذي يمكن أن يكون مقياس كل شيء ؟ ولم تكن شخصيات يوريبيديس العادية بقادرة على أن تحتل هذه المكانة ، أما أبطال سوفوكليس الأقوياء والمتمتعون بالعزة والكبرياء فهم المقياس الحقيقي والصحيح لكل شيء في القرن الخامس (١٦٥) .

إن مبدأ « إعرف نفسك » (gnothi Sauton) ، وكذا مبدأ « الاعتدال » أو « التعقل » (Sophrosyne) يعني عند هوميروس مراعاة الحدود الفاصلة بين البشر الفنانين والآلهة الخالدين . والأبطال فقط هم الذين يتمتعون بفضيلة « إعرف نفسك » واتباعها كمبدأ ، أما بقية الناس العاديين فيعرفون مجرد قواعد لضبط السلوك . فالبطل بوحى من فضيلته وشجاعته يحطم الحدود ويتخطى السدود ، وهو يفعل ذلك لأن شعوره الداخلي بالحرية الذاتية يضع له حدودا ويفرض قيودا ربما كانت أشد قسوة وأكثر احكاما من القواعد السلوكية التي تتضمنها الديانة أو يفرضها المجتمع . وتنبع مأساة البطل السوفوكلي ليس فقط من التناقض الواقع بينه وبين البشر العاديين ، وليس فقط من معايير الأخلاقية الخاصة والتي هي أعلى مستوى من المعايير البشرية المعتادة ، وليس من عجز البشر المحيطين به عن التعرف على طبيعته البطولية المميزة ، ليس من هذا كله فقط ، وإنما تنبع مأساة البطل السوفوكلي أيضا من حقيقة أنه هو نفسه أحيانا لايتعرف على حقيقة نفسه تعرفا كاملا . فعرفته بذاته ليست قط تامة ، إذ يفوته الكثير ، أو القليل ، من فهم عنصر جوهرى ما فى طبيعته الشخصية ، أو فى طبيعة ما يحيط به من أحياء وأشياء .

وعلىنا أن نفحص « بنات تراخيس » بهذا المنظور ، حيث سنجد هرقل وديانيرا يعانيان المتاعب والمصائب لأنهما لم يعرفا نفسيهما حق المعرفة ، وإن حدث ذلك فلا يقع إلا بعد فوات الآوان . وتنقصهما فضيلة الاعتدال أو التعقل (Sophrosyne) .

وبعبارة أخرى أكثر وضوحاً يكمن جوهر المأساوية في مسرحية « بنات تراخيس » في عجز هرقل وهيايوس وبقية الشخصيات عن كشف حقيقة البطولة في ديانيرا وموقفها من زوجها وأسرتها وكل من يحيط بها . وكذا تعجز شخصيات المسرحية جميعاً عن تفهم كنه التأليه الذي يسير نحوه هرقل في خطى ثابتة من بداية المسرحية إلى نهايتها .

ولو أردنا تصوير موقف الأبطال بالنسبة للبشر والآلهة ، يمكن أن نتصور دوائر ثلاث متداخلة ، تتدرج في ترتيب تصاعدي ، حيث تبدأ بالدائرة الأولى دائرة البشر العاديين . وتعلوها وتتداخل معها دائرة الأبطال التي تتقاطع معها ، وتعلوها مرتبة دائرة الآلهة . وهكذا تترابط الدوائر الثلاث ، ولكن التداخل الحقيقي هو فيما بين الدائرة الأولى والثانية من ناحية ، وفيما بين الثانية والثالثة من ناحية أخرى .

المهم بالنسبة لنا أن دائرة الأبطال هي همزة الوصل بين دائرة البشر ودائرة الآلهة . فالبطل وحده هو القادر على معايشة الآلهة والاتصال بهم في يسر وسلاسة ، وذلك بفضل العنصر المشترك بينه وبين الآلهة ، أي العنصر الإلهي الموجود في طبيعة البطل . وبفضل التداخل بين دائرة الأبطال والآلهة يصبح كل ما هو إلهي قابلاً لأن يدركه الأبطال ، ومن ثم ينقلونه إلى البشر . ومن خلال التصادم بين دائرتي الأبطال والآلهة يستطيع العنصر الإلهي في الطبيعة البطولية أن يتألق ويصبح وجوداً خالداً .

ولعله من الواضح الآن لماذا يرمز إلى كل بطل تراجيدى سوفوكلي بكيان إلهي محدد وملازم لهذا البطل . ومن أوضح الأمثلة على ذلك علاقة هرقل بفيلوكيتيس . وفي هذا الصدد يستثنى ويتمان شخصية ديانيرا ، التي يعتبرها البطلة الرئيسية في « بنات تراخيس » . ففي رأيه أن هذه البطلة لا يرمز إليها بأي كيان إلهي ، لأنها معدومة العنصر الإلهي ، إذ لا يرعاها أي إله أو إلهة ، ولا يمكن أن تنضم إلى زمرة أبطال سوفوكليس الإلهيين^(١٦٦) . فحتى لو قبلنا برأي ويتمان ، أي أن ديانيرا هي البطلة الرئيسية للمسرحية ، فإنه عندئذ يمكن أن يكون هرقل هو الكيان الإلهي الذي يرمز إليها ويحميها . فهو من الأبطال المعبودين في الديانة الإغريقية القديمة ، كما أنه في طريقه إلى التأليه . يضاف إلى ذلك أن ديانيرا تكرر حياتها كلها بل ووجودها ذاته له ، فهي زوجة حبيبة ومتفانية .

وتتفق نظرية ويتمان مع تفسيرنا لمسرحية « بنات تراخيس » على أنها تأليه ذو طابع ناسوتي لهرقل . ولكننا للأسف قد حرمانا من مساعدة ويتمان في تفسيرنا هذا لأنه هو

نفسه ينفي وجود التأليه في المسرحية . ويرجع سبب إختلافنا معه في الرأى إلى النقاط التالية :

أولا : يعتبر ويتمان البطل السوفوكلى وحده دون غيره مركز الدائرة في المغزى الدرامى . وإذا كان من الممكن أن ينطبق ذلك على أعمال سوفوكليس الأخرى فإنه لمن المحال أن تفكر في صلاحية هذه الفكرة بالنسبة « لبنات تراخيس » .

ثانيا : يعتبر ويتمان ديانيرا البطلة الرئيسية للمسرحية ، وهذا مارفضناه من قبل ، لأنه يتعارض مع تأليه هرقل ولا يتفق مع معطيات الفن السوفوكلى .

ثالثا : هناك عيب واضح في نظرية ويتمان ، ألا وهو إهماله المطلق للوجود الإلهى في مسرح سوفوكليس . فهو يرى أن الفعل الانسانى يمكن أن يعبر عن نفسه تعبيرا كاملا بدون التدخل الإلهى الخارجى . ولقد وقع كيركوود (Kirkwood) في نفس الخطأ عندما زعم أن موقف الآلهة من الأحداث الجارية في تراخيس سلبى ، وأن الشاعر قد حذف عن عمد فكرة تأليه هرقل في المسرحية (١٦٧) .

يظهر سوفوكليس ميلا غلابا نحو البشرية ، ولكنه لا يفصل ما هو بشرى عما هو إلهى ، بل يقوم عالمه على المبدأ الهومرى أى التقريب بين الانسان والآلهة . إنه يؤمن بفكرة التعايش لا التناحر فيما بين هذين الكيانين . ولعل إعترافه بالعناية الإلهية هو الذى دعم ايمانه بفكرة تحول الانسان إلى بطل أو حتى إلى إله . ومن ثم فإن الآلهة والأبطال في مسرح سوفوكليس هم تجسيد للمثالية في حياة الانسان . وفي مثل هذه الظروف يعتمد البشر على الآلهة الذين بدورهم لا يستغنون عن الوجود البشرى . فكل طرف من هذين الطرفين يعد عنصراً جوهرياً في وجود وكيان الطرف الآخر . ونحن نعتقد أن مسرحية « بنات تراخيس » هى من أكثر المسرحيات التى تصور هذه الفكرة . فالنشاط الآدمى يسير جنبا إلى جنب مع الفعل الإلهى فى سبيل تحقيق الهدف الأسمى للعمل التراجيدى وهو تأليه الانسان أى هرقل .

يخطئ العلماء الذين يفسرون آلام هرقل وعذابه فى نهاية المسرحية « بنات تراخيس » على أنها محاولة من جانب سوفوكليس لتحقيقه (١٦٨) . فالمعاناة (Pathos) عند أرسطو تشكل عنصراً أولياً أو جزءاً (Meros) من أجزاء الحدث التراجيدى ، مثله فى ذلك مثل التحول (Peri Peteia) والتعرف (anayno risis) (١٦٩) . ولم يتردد سوفوكليس فى أن يقدم على المسرح بعض المشاهد (opseis) الخفيفة التى تحرك أعماق المتفرج ، طالما أن ذلك سيحدث تأثيراً تراجيدياً أكثر حيوية . والأمثلة على ذلك

كثيرة منها عين أوديب المفقوءة وجرح فيلوكتيتيس المتقيح ، وهامون الذى قتل نفسه
وبدمه خضب وجنة أنتيجوني الشاحبة . وها هو ذا فى مسرحية « بنات تراخيس »
يقدم لنا هرقل يحترق فى الرداء المسموم .

وفى مونولوج هيالوس (أبيات ٧٤٩ - ٨١٢) يبدو هرقل بطل الأبطال وهو
يتلاشى محترقا ويتآكل معذبا فى رداءه المسموم . وفى اطار المسرحية يصبح هذا الرداء
رمزا لحب ديانيرا الزوجة الغيور والحريصة على زوجها المحبوب حرصا أدى بها الى تدمير
هذا الحبيب نفسه . ومن ناحية أخرى تعد آلام هرقل غير المعقولة تعبيرا خارجيا عن
عشق هرقل الجنونى وشغفه بالنساء ، فهو الوله الذى يشقى بنار الحب . لقد قضى هرقل
حياته متنقلا من عشق إلى عشق ، ومن عذاب الى عذاب ، حتى فنى فى النهاية
وذاب فى النار .

وقبل أن نتعرض لتحليل مظاهر الرعب فى مونولوج هيالوس نود الإشارة إلى أن من
الصور الشعرية المتكررة فى « بنات تراخيس » صورة « البحر المضطرب » (*polyponon pelayos* تقول الجوقة (أبيات ١١٢ - ١١٩) :

« أما هو فكما يرى المرء موجة تلاحق موجة
تطاردها فى اليم رياح الجنوب التى لاتكل
أورياح الشمال العاصفة ... هكذا متاعب حياته
شديدة الاضطراب ... كثيرة العواصف كالبحر الكريئى
ترد سليل كادموس (هرقل) فى دوامة عاتية ... (تصده للخلف
وتهبط به حيناً ... ثم ترده إلى أعلى أحيانا) »

وفى هذه الأبيات (قارن ١٠١٢ و ٦٤٩ و ٥٣٧) تبدو براعة سوفوكليس فى اللعب
بالكلمات والمعانى . فصورة « البحر المضطرب » تناسب مناسبة تامة ورائعة حياة هرقل
المتقلبة والملينة بالمتاعب والمصاعب . فالمصائب تنزل عليه موجات تلو موجات ، وكأنها
عواصف بحرية لاتلبث أن تنقشع ، ويأتى من بعدها الهدوء والسكون . وهذه الصورة
تشى بأن آخر مصائب هرقل وآلامه الحارقة فى الرداء المسموم ستتلوها الراحة الأبدية
والنعيم المقيم .

إن اللغة التى يستخدمها سوفوكليس فى مونولوج هيالوس سالف الذكر ، وفى
شكوى هرقل (أبيات ١٠٤٦ - ١١١١) توضح بما لا يدع مجالا للشك أن الشاعر
يؤيد بالفعل أن يبرز عنصر الرعب فى هذه المشاهد . بل إن المفردات التى يستخدمها

في وصف آلام هرقل تتناسب بمصطلحاتها التقنية الدقيقة مع دراسة تشخيصية أو
وصفة طبية متخصصة (راجع أبيات ٧٦٩ ، ١١٠٣ ، ١٠٥٤ ، ٩٩٨ - ٩٩٩ ،
١٠٨٩ ، ٧٤٩ - ٧٩٥ ، ٦٦٩ - ٦٧٠ ، ٧٨٦) . وجدير بالذكر أن لفظة (adaymos) (بيت ٧٧٠) و (Spasmos) (بيت ٨٠٥ ، ١٠٨٢) لم تردا في أى نص
تراجيدي آخر مما وصلنا من المسرح الأغريقي كله ، إذ تستخدم بدلا منهما كلمة
(Sparagmos) الشائعة . والكلمتان المستخدمان هما بلا شك من المصطلحات
الطبية^(١٧٠) . صفوة القول إن سوفوكليس تعتمد استغلال المصطلح الطبي المعاصر له
في وصف آلام هرقل ليزيد من جو الرعب المتمثل في مشهده وهو راقد يتلوى ويتأوه .
بل إن الشاعر قد أدخل بعض الأوزان الغنائية في شكواه (أبيات ١٠٠٤ - ١٠١٧ ،
١٠٢٤ - ١٠٤٣) ، وهي وسيلة تتواءم مع تفجر إنفعالاته الطائشة بسبب شدة
وتزايد من قوة حديثه وتأثيره . وفي الأبيات ١٠٥٣ - ١٠٥٦ يجسد الشاعر المرض
(Nosos) ويجعله يأتي أفعالا وكأنه مخلوق حي يسعى في جسده . ويصرخ هرقل
قائلا (أبيات ١٠٥٥ - ١٠٥٧) :

« يمتصني حتى الثمالة . نعم لقد إستترف تماما
دماء الحياة فأنهك جسدى برمته
وإستسلمت في النهاية أسيرا لقيد لا يمكن وصفه »

وينصح رئيس الحاشية المرافقة لهرقل ، وهو رجل مسن أقرب مايكون الى « طبيب
عسكري » ، وينصح هيبالوس بالهدوء والتزام السكون ، حتى لا يوقظ نوبات الألم
المجنون التي تهب على هرقل بين الحين والحين (أبيات ٩٨٠ - ٩٨١) .

وفي الواقع نجد أن جانبي المرض الخارجى والداخلى يكمل أحدهما الآخر ، كما
يظهر في المسرحية من أولها إلى آخرها . لأنه في موازاة العذاب الجسدى الظاهري تألم
هرقل نفسيا ، لأنه يشعر بالعار وبالتحقير . فهو غالبا ما يقارن بين ماضيه المجيد ، حيث
كانت قوته لا تقهر ، وبين حالته المتردية وما وصل إليه من ضعف وهزال بسبب هذا
المرض اللعين (بيت ١٠٧٥) . وأكبر ما يعذب هرقل نفسيا هو أنه يموت ميتة لا تناسب
بطلا مثله (أبيات ١٠٦٢ - ١٠٧٥) أى على يد امرأة . وهو يظن أن هذه المرأة التي
دمرته قد أنزلته الى مستواها ، وهو يظهر أعضاء جسده المحترقة للجمهور قائلا (أبيات
١٠٧٩ - ١٠٨٠ ، ١٠٨٩ - ١٠٩١) :

« أنظر ... بل شاهدوا جميعا هذا الهيكل البائس

إنه هرقل !

يداي ... يداي ... أكتافى ... صدرى

ذراعاي العزيزان ! !

أهذه الحالة المتردية صرتم ! ؟ »

وهذا المشهد أمام الجمهور ، أو على حد قول أرسطو « فيما يعرض بوضوح » (en to phanero)^(١٧١) . أى أننا أمام عرض لأشلاء البطل وجسده المحترق والممزق . حقا إنه لمن أكثر المناظر (opsis بلغة أرسطو) تراجيدية فى مسرحيات سوفوكليس .

ويصف إهرنبرج نهاية هرقل فى « بنات تراخيس » بأنها ليست تأليها ، بل انتحار أقدم عليه البطل لينهى عذابه وشقاءه^(١٧٢) . فمثل هذه الآلام ، كما يقول علماء آخرون ، لا يمكن أن تترك لهرقل أية ذرة من الوقار أو الاعتداد بالنفس وهو أمر جوهري لمن يطلب التأليه . وهكذا نرى أن سوفوكليس . ضلل الكثيرين من العلماء الدارسين بتركيزه على آلام هرقل .

وبادىء ذى بدء فإننا لاننكر شدة مايعانى هرقل من آلام ، بل ولا ننكر أن سوفوكليس قد أبرز هذا العنصر إبرازا متعمدا ، وبالع فى ذلك مبالغة ظاهرة . ولكننا لانرى أن هذا الموقف من الشاعر يعنى تحقيرا لهرقل ، مع أن هذه الآلام فعلا لاتطاق . وبالرغم من أن معظم شخصيات المسرحية تذهب هذا المذهب الخاطيء فى فهم عذاب هرقل وتتألم لتحقيقه ، ولا يستثنى من هؤلاء هيايوس ولا هرقل نفسه (قبل بيت رقم ١١٤١) ، فإننا نحن أنفسنا نرى غير ذلك .

حقا أن سوفوكليس - كما يقول بيتس (Bates) - لم يبذل أى جهد فى تبرير آلام أبطال تراجيدياته ، فهو ليس مفكرا لاهوتيا ملزما بأن يقدم تفسيراً منطقيا لكل شيء . فالمصائب تصيب الأخيار كما تصيب الأشرار على حد سواء . فمهمة الشاعر التراجيدى أن يشد انتباه متفرجيه إلى هذه الحقيقة ، وليس من الضروري أن يعللها .

وعلاوة على ذلك فإن آلام هرقل البطولية ، وإن وصفها الشاعر مستخدما المصطلح الطبى الشائع ، فهى فى الواقع تفوق أى مرض بشرى . لا يمكن أن نقارن آلام هرقل إلا بأعمال هرقل الخارقة والمجيدة ، وهذا معنى أشار إليه سينيكا صراحة فى « هرقل فوق جبل أويتا » ، حيث يقول (بيت ١٢٦٤ : « ياله من داء أشبه بهرقل »

(Omalem simile Herculi) . وبعبارة أخرى فإن سوفوكليس بالتركيز على آلام هرقل قد مهد تمهيدا دراميا ، وخلق الخلفية المناسبة لسرد أعمال هرقل الخالدة (أبيات ١٠٩١ - ١١٠٢ ، وقارن ٨٥٢ وما يليه) . فهذه الأعمال الخارقة كانت قد أنجزتها من قبل العضلات الممزقة وأعضاء الجسم المحترق . وهذا يعنى أن عذاب هرقل الحالى ينبع ذاتيا من روحه نفسها ، أى أنه يشكل - مثل مجده تماما - تعبيرا مجسدا ونتيجة طبيعية لكيانه البطولى .

يواجه أبطال سوفوكليس دائما ألوانا شتى من التعذيب ، بل قد يموتون ولكن ينبغى ألا يفهم من ذلك أن الشاعر يحقرهم أو يدين تصرفاتهم . إنهم يستحقون الرثاء والشفقة ، ولكنهم يمثلون فى نفس الوقت السمو البطولى الذى يعلو درجات فوق المستوى البشرى العادى . فبطل سوفوكليس يفضل أن يموت ، محتفظا بخلود الموقف والروح ، على أن يحط من قدر نفسه بقبول تفاهة الأشياء العادية ، أو سطحية سلوك أخلاقى مشكوك فى أمره أو غير جدير بالإتباع . طبيعة البطل السوفوكلى هى التى تقوده إلى الموت المشرف الذى يختم وجوده الأرضى . ومن منظور دينى نعرف أن البطل الإغريق لا يتلقى أية طقوس أو عبادة إلا بعد الموت ، فهو - كالقديس - يتعرض لعملية تقييم شاملة بعد دفنه ، وتوازن حسناته بسيئاته فإن رجحت كفة الأولى أصبح بطلا معبودا . وما معاناة البطل السوفوكلى إلا وسيلة فى يد الشاعر لتسليط الضوء على بعض سمات المجد الانسانى^(١٧٤) . ذلك أن كون قدرات وطبيعة الأبطال بصفة عامة أعلى بكثير مما يمتلكه البشر العاديون يصبح هو نفسه مصدر شقاء وعذاب للأبطال أنفسهم . وهكذا كان أخيلليوس عند هوميروس (« الإلياذة » الكتاب ١٨ بيت ٢٢ وما يليه ، ٦٢ ، ٧٣ الخ) أكثر أبطال الحرب الطروادية شقاء . وبالمثل نجد أبطال سوفوكليس يبيكون حظهم ، ويرثون حالهم بصفة مستمرة ، وهذا يعنى إدراكهم التام للخسران والمعاناة التى يواجهونها . وهذا البكاء والرثاء لا يعدان تحاذلا أو ضعفا ، بل على النقيض من ذلك يوحيان بالقدرة البطولية على الإدراك والتحمل^(١٧٥) .

لا يتحقق إذن الوجود البطولى للبطل السوفوكلى إلا بشقائه وتحطمه . ذلك أن تميزه الواضح على سائر الناس يجلب عليه التعاسة والهلاك ، فبميزه هذا يصبح أعلى قمة ممن عداه ، بحيث لاتناسبه مقاييس الحياة العادية على ظهر الأرض . فالقوة البطولية تدمر نفسها بنفسها وهذا تؤكد ذاتها . وهكذا يثبت الإنسان أنه قادر على تدمير نفسه ، وعليه أن يفعل ذلك إن كان حقا يسعى للوصول إلى مرتبة البطولة

الحقة . ولا يتردد أبطال سوفوكليس في المخاطرة بحياتهم كلما تعرضت قيمة هذه الحياة ذاتها للخطر ، لأن الحياة بلا قيمة لا تستحق أن يحرص عليها الانسان . ومن ثم فليس موت البطل السوفوكلى المهزوم تحقيرا ، بل هو على النقيض من ذلك تتويج لوجوده الأرضى وانتصاره النهائى تمهيدا لصعوده إلى سماء التأليه . ولقد صدق شيشروت عندما قدم للترجمة التى قام بها لحديث هرقل فى « بنات تراخيس » بقوله :
« لرى هرقل نفسه الذى رغم أنه واجه عذابا شديدا ، إلا أنه سعى إلى الخلود عن طريق الموت نفسه » (١٧٦) .

ومن ناحية أخرى فإن آلام هرقل هذه تدعم وجهة نظرنا القائلة بناسوتية عملية التأليه فى مسرحية « بنات تراخيس » . فالآلهة فقط هم الخالدون لا تحكمهم قواعد الزمن ، ولا تثقل كواهلهم الآلام والأمراض . أما أجساد البشر فهى فانية ، وهى معرضة لأى هجوم بوصفها فريسة سهلة لأية نوازل ، وتلك هى نقطة الضعف الرئيسية فى البشر أمام خلود الآلهة وقوتهم وصلابتهم .

بيد أن صبر هرقل غير العادى ، وقوة تحمله النادرة فى وجه المصاعب والمصائب تدل على أننا أمام بطل فى طريقه الى الخلود الالهى . وإذا كانت الآلهة فى إطار مسرح سوفوكليس قد وفرت لأوديب تأليها مشرفا فى كولونوس كثنى لما عاناه من قبل فى « أوديب ملكا » - كما أسلفنا - فإن نفس الآلهة لابد وأن تكافىء هرقل فوق جبل أويتا ، ليس فقط لأنه أكثر الأبطال أحقية بذلك ، بل لأنه أيضا أكثرهم ألما وعذابا . بل إن شدة آلام هرقل كما يصورها سوفوكليس توضح حجم الثمن الواجب دفعه فى سبيل تحقيق الحلم البشرى الأزلى أى الخلود . فعظمة الموت ومجده يُقدّران بحجم الألم والمعاناة والمصائب التى يعانها الفرد ، وبقدر ما يظهره من شجاعة وصبر وقوة تحمل (١٧٧) . وهرقل - مثل أوديب - يظهر إلى أى مدى يمكن أن يكون الإنسان عظيما فى وجه ضربات القدر ، فمسرحية آلام كل منها هى فى نفس الوقت مسرحية تمجيدية .

صفوة القول إذن أن آلام هرقل فى « بنات تراخيس » لا تعنى ميل الشاعر لتحقير بطله ، ولكنها على النقيض من ذلك قد تؤخذ على أنها هدية من قبل الآلهة التى ترمع تخليصه من نقاط الضعف والعجز البشريين (١٧٨) . لقد سبق أن أظهر أيسخولوس فى أعماله التراجيدية كيف أن الانسان يمكن أن يحصل على المعرفة طريق الألم (Pathos Mathos) . أما بالنسبة لسوفوكليس فإن أياس وأوديب وهرقل ينبغى أن يعرفوا عذاب الهجر ويجربوا نار العزلة لكى يتمتعوا فيما بعد بالتألق السرمدى فى البعث من جديد .

إننا هنا نقدم تفسيراً جديداً لمسرحية « بنات تراخيس » على أنها برمتها تشكل عملية تأليه متكاملة ، يشترك فيها البشر جنباً إلى جنب مع الآلهة . فالآلهة يعرفون سلفاً نهاية هذه العملية التراجيدية ، أما البشر جميعاً ، بما فيهم هرقل نفسه ، فلا يعرفون ذلك الحدث المستقبلي ، رغم أنهم يشتركون في مراحل السير نحوه . فالجوقة لم تدرك طبيعة عملية التأليه هذه ، رغم أنها تلعب دوراً عضوياً فيها وكما رأينا . ولذلك تسخر الجوقة وتقول بأن الوعد المبذول من قبل زيوس (أبيات ٨٢٤ - ٨٣٠) :

« بأنه عندما ينصرم العام الثاني عشر
بالكمال والتمام ... وبكل شهوره الإثني عشر
ستنتهي أعمال وآلام ابن زيوس بحق .
وفعلاً ... في النهاية وصلت النبوءة مرفاً التنفيذ ،
إذ كيف من لم يعد يرى نور الدنيا

ستكون لديه أعباء مفضية أو أية معاناة ... بعد أن فارق الحياة ! ؟

ولكن هذه الكلمات نفسها يمكن أن تؤخذ على أنها إيجاء خفي بالتأليه وعبادة هرقل (Latria) بعد صعوده الأوليمبوس . لقد أدانت ديانيرا - ملكة تراخيس - نفسها وانتحرت لأنها لم تستطع أن تدرك حقيقة أن زوجها الحبيب هرقل في طريقه إلى التأليه (أبيات ٨٤١ وما يليه) . فأساة ديانيرا - وكما رأينا - تكمن في عدم الإدراك أو عدم العلم (amathia) أو الحصول على المعرفة بعد فوات الأوان (Opsimathia) . وهيا لوس الشاب الصغير في عالم تراخيس يوجد على مبعدة من إدراك طبيعة التأليه ، وسيظل على جهله هذا حتى النهاية ، مع أنه آخر من يتحدث إليهم هرقل قبل إنتقاله إلى العالم العلوي .

وهرقل نفسه موضوع التأليه يعاني من المعاناة لأنه لم يستطع أن يدرك طبيعة وسبب عملية الألم التأليه التي يكابدها ويقول (أبيات ١١٢٠ - ١١٢١) :

« فألمى لايسمح لي بأن أعني شيئاً من
حديثك الطويل والملغز »

حقاً أن هرقل قد غادر تراخيس وسط مشاعر ألم وحزن وأصدر تعليماته بشأن أمور البيت ، وكل ذلك يشي بإحساس دفين لديه بقرب النهاية (أبيات ١٥٩ وما يليه) . ولكنه سرّاً سرّاً أو تخالفاً وتملك يولى ، وظن أن بقية عمره ستكون سعادة صافية بلا ألم . إن هرقل وهو بطل فاني يمكن أن يتمتع بكل شيء ، وبعد الموت يمكن أن يصبح نداً

للآلهة ، ولكنه طالما وجد على ظهر الأرض في إطار عمره البشرى لا يمكن أن يحصل على معرفة المستقبل . فالغيب من اختصاص الآلهة وحدهم ، ولا يشاركهم فيه كائن آخر مهما كان^(١٧٩) . وهكذا فإن هرقل عندما يتحدث عن نهايته يقول بوضوح شديد أنها الموت (thanatos) على يد امرأة (أبيات ١٠٥٢ - ١٠٦٢ - ١٠٦٣ ، ١١١٠ - ١١١١ ، ١١٢٥ ، ١٠١٣ - ١٠١٧ ، ١٠٣٢ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٢ ، ١٠٨٥ - ١٠٨٨) . وهذه الفجوة بين الإدراك الشخصى للأمور والحالة الحقيقية لها ، أو التناقض بين الجهل البشرى المطبق والمعرفة الإلهية شبه التامة ، هى جوهر المغزى التراجيدى للتأليه ، ومفتاح الفهم الصحيح للوحدة الدرامية بالنسبة لهذه المسرحية .

ولا أدل على صدق مانذهب إليه من أن سينيكا الذى أعاد صياغة « بنات تراخيس » فى مسرحية « هرقل فوق جبل أويتا » ، حيث قدم التأليه بصورة مباشرة وجعل البطل يطالب به علنا ، قد حرم المسرحية من جوهر المأساوية والعظمة الدرامية . أما سوفوكليس فى « بنات تراخيس » فقد جعل الجهل بالتأليه من قبل الشخصيات منبعا لا ينضب معينه للمعاناة والسخرية التراجيدية ، وهكذا نجد هرقل يتضرع إلى زيوس أن يخلصه من آلامه ويقول (بيت ١٠٠٣) :

« ينخل إلى أنها معجزة بعيدة المنال »

ويضيف قوله (أبيات ١٠٨٦ - ١٠٨٨) :

« وأنت يا صاعقة زيوس ... إنزلى على رأسى !

أيها الملك ... يا أبتاه زيوس !

لوح بقذائف صاعقتك وأقذف بها فوق رأسى »

وهذه الكلمات نفسها تشي ، ولو على نحو غامض ، بفكرة التأليه عن طريق الحرق بالنار ، مع أن فكرة التأليه نفسها لا تزال بعيدة عن فكر هرقل . إنه يعتقد أن تخليصه من الآلام سيتحقق بواسطة « النار » أو « السيف » (بيت ١٠١٤) . وإضافة الكلمة الأخيرة تمثل - فيما نرى - حيلة درامية من قبل الشاعر ، ويهدف بها إلى تصوير تذبذب هرقل بين « الجهل » و « الكشف » الذى هو على وشك التحقق . وليس هناك تفسير آخر لإضافة الصفة « ساخنة » (therma) التى بها ينعت الشاعر أعمال هرقل الإثنى عشر (بيت ١٠٤) .

وبوسعنا أن نطلع على مدى التخييط الذى وقع فيه نقاد سوفوكليس وهم يفسرون نهاية « بنات تراخيس » إذا ألقينا نظرة سريعة على ما يطرحه لينفورث ، الذى يقول

إنه ليس هناك من سبب واضح لوجود المشهد الواقع بعد ذكر إسم نيسوس أمام هرقل (بيت ١١٤١) . فهذا المشهد - كما يقول - لا يرتبط إرتباطا وثيقا بالأحداث السابقة ، ولا يمهّد لما سيأتى من أحداث . فكشف الحقيقة بالنسبة للرداء المسموم يحمل إلى ذهن هرقل الرعب المائل فى قتله الوشيك على السنة الذهب (١٨٠) .

وهذا التحليل للمشهد الأخير من « بنات تراخيس » لاناخذ به ، وعلى النقيض منه نرى أن نهاية هذه المسرحية يمكن أن تقارن بنهاية « أوديب فى كولونوس » على نحو أو آخر . ونجد فى « بنات تراخيس » أن هيا لوس هو الذى يذكر إسم نيسوس لهرقل (بيت ١١٤١) . وهنا لابد من أن نشيد بالمهارة الفائقة التى تميز بها سوفوكليس فى ترتيب الأحداث والعناصر المأساوية ، واعطاء المعلومة المناسبة فى اللحظة المناسبة فى خلال الحدث الدرامى وتطوره . فهيا لوس هو الذى فى البرولوج كان قد ذكر لأمه مكان وجود هرقل أى جزيرة يوبويا ، التى تعرف ديانيرا من النبوءات القديمة أنها المكان الذى سيشهد مرحلة حاسمة فى مصير هرقل (بيت ٧٤) . وهيا لوس هو الذى يذكر والده الآن فى المشهد النهائى بنيسوس مسبب الموت لهرقل . وعندما يربط هرقل إسم نيسوس بنبوءة أخرى يدرك الحقيقة تمام الإدراك . فسماع إسم نيسوس بالنسبة لهرقل إذن يلعب دورا مماثلا تماما لوصول أوديب إلى أرض كولونوس وإدراكه أن نهايته التاليفية قد إقتربت . يشعر هرقل الآن - كما شعر أوديب فى كولونوس - أنه قاب قوسين أو أدنى من الأولمبوس . ومن ثم تتغير مشاعره تغيرا جذريا وتتضح كافة الأمور إتضاحا كاملا . لقد كان التزوى والتعقل مما يفتقده هرقل قبل أن يسمع . نيسوس ، فلما سمعه صار حكيما ، عاقلا ومعتدلا فى كل تصرفاته . فهو يتحدث الآن عن الأماكن المقدسة لدى زيوس (أبيات ١١٦٦ - ١١٦٨) ، ويعترف أنه كان يعيش فى ضلال وظلام وجهل (بيت ١١٧١) ، ويتذكر الآن النبوءة القديمة ويفهم مغزاها فيها متكاملا .

من الآن فصاعدا لا يفكر هرقل إلا فى إنجاز مهمته التى رسمتها الآلهة والأقدار . وقد يقال أن أوديب فى كولونوس سار على طريق التاليف على نحو أسرع ، وبثقة أكبر ، وفى وقت مبكر من المسرحية . فأوديب فى كولونوس - مثل هرقل فوق جبل أويتا عند سينيكا - يعرف منذ البداية أن مصيره الخلود الإلهى . ولكن ينبغى أن لانسى الفارق الأساسى بين أوديب وهرقل كبطلين أسطوريين ، وهو الفارق الذى لا يتيح إمكانية تمتعها بنفس الأسلوب فى التاليف . فهرقل فى الروايات الأسطورية الموروثة هو

أ نموذج القوة الجسدية ، أما أوديب فهو بطل الفكر والعقل والمقدرة الذهنية التي مكنته من حل ألغاز لم يقدر عليها أحد غيره . وفي هذه النقطة يكمن الفارق الجوهرى بين عمليتي التأليه فى « بنات تراخيس » و « أوديب فى كولونوس » . ومع ذلك فمن الممكن أن نعتبر التأليه فى « بنات تراخيس » قد بدأ منذ بداية المسرحية فعلا ، وعندما شرعت ديانيرا وهيا لوس وبقية التراخينيين يسألون ويبحثون عن مكان وجود هرقل . فالجوقة فى البارودوس تشير إلى العلاقة بين البطل وزىوس وتسال ديانيرا (أبيات ١٣٩ ، ١٤٠) .

« ومن رأى زىوس ، ولو مرة واحدة ، مهملًا هكذا .

لأبنائه ... لا يكثر . ؟

وبطريقة تتناسب مع الموقف تماما تناجى بنات تراخيس الشمس (هيلوس)
التي ترى كل شيء قائلة (بيت ١٠٢) :
« ... فأنت بصيرة بكل شيء »

والسبب الحقيقى لهذه المناجاة يحتاج إلى عناية خاصة . فرب الشمس هيلوس وحده هو الذى يعرف أين يوجد هرقل (أبيات ٩٥ - ١٠٢) ، لأن الأخير رأى هرقل هو نفسه الصورة البشرية لهيلوس^(١٨١) . وأعمال هرقل الإثنى عشر تستمر عاما كاملا أى إثنى عشر شهرا (Mega eniauton) كما أن تقسيم هذا العام الكامل كان مسجلا على اللوح (delton) الذى أتى به هرقل من نبوءة دودونى وأعطاه لديانيرا قبل رحيله عن تراخيس فى مغامرته الأخيرة .

وترمز عبودية هرقل عند أومفالى إلى ميل هرقل - الشمس - (هيلوس الجديد) من نقطة الذروة (الأوج Zenith) نحو أفق الغروب . وكانت هذه السنة الكاملة ، علاوة على ذلك ، فترة تطهير عاد منها هرقل نقيا كامل الطهارة (بيت ٢٥٨) . وفى هذا المعنى مايفيد أن هرقل من خلال سنة العبودية هذه قد مر بعملية تطهير طقوسية . وترد فى الروايات الأسطورية الأخرى عند بعض الكتاب أن عملية التطهير هذه قد أجريت ، ولكنها لم تثمر فى المحاولة الأولى ، على يد ديفوبوس فى أميكلاى . وكان هرقل قد طلب من نيلوس فى بيلوس من قبل أن يطهره ولكن كان مطلبه دون جدوى^(١٨٢) . وأكثر من ذلك أنه بعد أسر أويخاليا قدم هرقل « قرابين طاهرة » (بيت ٢٨٧) لزيوس . ويعنى ذلك أنها قرابين تطهيرية ، أى لكى « يتطهر هو نفسه من عملية القتل » ، كما ورد فى أحد التعليقات القديمة على بيت رقم ٢٨٧ المشار إليه توا .

ووفقا للتفسير الشمسي لأسطورة هرقل فإن الرداء المسموم المسحور الذى وضعه هرقل على جسده يرمز بإحراقه إلى تألق الشفق الأرجوانى المصاحب لغروب الشمس . ومن الجدير بالملاحظة أن الرداء قد إلتصق بجسد هرقل وشرع يأكل جلده بمجرد أن تعرض لأشعة اللهب الصادرة عن نيران القرايين عند رأس كينايون (أبيات ٧٦٥ - ٧٦٨ وقارن بيت ٧٩٤) (١٨٣) .

وقد أحدث وصول ليخاس مع يولى والأسيرات الأوبخاليات الأخريات إضطرابا رهيبا فى عالم تراخيس ، وأدى إلى تطوير عملية تأليه هرقل . فعندما تعهد ليخاس أمام ديانيرا بأن يقدم لهرقل الرداء المسحور، يقول لها عبارة ذات مغزى هام وهى (أبيات ٦٢٠ - ٦٢١) :

« بل سأستعين بهرميس حامى الرسل
ولن أقصر قط فى المهمة الملقاة على عاتقى »

ونقع الأهمية هنا فى ذكر « هرميس » قائد الأرواح ولو بطريق التلميح لا التصريح . فهذا يشى بأن هرقل قد إتخذ الخطوة الأولى بالفعل فى عملية التأليه وعلى طريقها الطويل . أما انفجار واشتعال جزاة الصوف التى بها غمست ديانيرا الرداء فيشكل نذيرا أو تصويرا مسبقا لنهاية هرقل عندما يرتدى هذا الثوب نفسه . وهذا الانطباع هو مايسود حديث ديانيرا ويزيد من مخاوفها (أبيات ٦٧٢ - ٧٢٢) ، ولكنها لم تقل ذلك صراحة . وهذا هو أسلوب الدراما المتقنة . ومن الآن فصاعدا لدينا عناصر ملموسة توضح بما لايدع مجالا للشك أن عملية التأليه قد بدأت بالفعل . ولكن أهل تراخيس مع ذلك ونظرا لقصور الرؤية البشرية لم يدركوا كنه مايجرى حتى هذه اللحظة . وعندما يرتدى هرقل الرداء المسحور المسموم يصبح مريضا (Noson بيت ٧٨٤) ، وهذا يعنى أنه يدخل الآن عالما جديدا لن يعود منه قط (بيت ٨٣١) .

أما الرداء المسحور المسموم فهو جزء من شعلة النار على أساس أنه مغموس فى دم نيسوس المقتول بسهام هرقل التى كانت بدورها قد غمست فى دم الهيدرا التى تنفث نارا . وهكذا فإن نار الرداء قد أتت أصلا من الهيدرا عن طريق نيسوس ، وتنتهى هذه النار بالصعود إلى قمة جبل أويتا حيث ستقام المحرقة . وفى هذه الحقيقة يكمن عنصران مهمان فى عملية تأليه هرقل . الأول هو أن المحرقة فوق جبل أويتا تمثل التتويج الطبيعى لتطور الأحداث فى المسرحية كلها أما العنصر الثانى فهو أن هرقل يتم تأليه عن طريق

نفس أعماله ونشاطه الإنساني . وهذا يعني أن عملية التأليه ناسوتية الطابع . ولعل في ذلك ما يعد ردا غير مباشر على انتقادات لينفورث ، الذي يؤكد بأن التطور المنطقي للمسرحية يتطلب « قتل » هرقل في الرداء المسموم . ولكن ما يحدث هو نقيض ذلك تماما - بزعم لينفورث - إذ ينقل هرقل إلى محرقة جبل أويتا ، حيث سيلقى الموت بطريقة غير متوقعة على الإطلاق^(١٨٤) . ومن المؤكد أن لينفورث قد ضل الطريق في تفسيره للمسرحية ، لأنه يبدأ البداية الصحيحة عندما لم يحاول تفهم عملية تأليه هرقل ومغزاها .

يضاف إلى ذلك أن أخيلووس بأشكاله الثلاثة ، كشعبان وثور ورجل ، كان معروفا كقوة إلهية للخصوبة . وكانت عبادته كإله نهري مرتبطة ببعض الألعاب الرياضية ، ومعروفة على مستوى كافة بلاد الأغريق ، حتى أنه صار يعتبر منبعاً للمياه بصفة عامة . وعندما إنهمز أمام هرقل فقد قرنه وعروسه أي ديانيرا ، التي فاز بها هرقل ك « بقرة صغيرة » (portis بيت ٥٣٠) وتحول القرن في يد هرقل إلى قرن الكثرة (keras tes Amaltheas)^(١٨٥) حيث قدمه إلى أوبينيوس والد ديانيرا كمهر (ton gamon hendon)^(١٨٦) . ولقد أخذ ذلك على أنه رمز لزيادة خصوبة الأرض التي تحسنت بالفعل نتيجة القيام بأعمال تطوير نظام الري أي بتحويل مجرى نهر أخيلووس^(١٨٧) ، ومن ثم فإن زواج هرقل من ديانيرا يعتبر بالمعايير الأسطورية ضرباً من « الزواج المقدس » (hieros gamos)^(١٨٨) . وكانت قد تحدثت به أرواح الموتى في هاديس كنوع من النبوءات ، وذلك عندما نزل هرقل إلى العالم السفلي والتقى بملياجروس فأوصاه بأخته ديانيرا خيراً .

ونيسوس أيضاً كان قوة إلهية تعادل أخيلووس ، وكان مثله يتخذ هيئة الثور والرجل ، وكان يرمز أيضاً إلى تدفق النهر في هيئة فيضان عاصف . وهكذا بقتل أخيلووس ونيسوس والزواج من ديانيرا يخطو هرقل خطوات ثابتة نحو التأليه كبطل منتصر وكقوة إلهية للخصوبة . وبالمثل يمكن أن نفسر قتل إفييتوس ، حيث حصل البطل بعد ذلك على خيوله ، وهي حيوانات ترمز للخصوبة والخلود . وبنفس الطريقة يمكن أن نتفهم قتل الهيدرا التي تتنفس نارا ، وكذا إرتداء الثوب الحارق والمغموس في دم نيسوس ، والذي كانت قد حفظته ديانيرا في وعاء برونزي منذ زمن بعيد (بيت ٥٥٦) . وهنا نتذكر الأساطير التي تتحدث عن وعاء التأليه السحري المملئ بالماء المغلي . وكل تلك الأحداث المذكورة في المسرحية ما هي إلا خطوات فعلية تقود البطل على طريق التأليه إلى قمة جبل أويتا حيث من هناك سيرفع إلى السماء .

كان جبل أويتا مقدسا لدى زيوس ، كما يقول هرقل نفسه في نهاية المسرحية لابنه هيالوس (بيت ١١٩١) . كما أن زيوس يغمر هذا الجبل بالرعود والبروق (أبيات ٤٣٦ - ٤٣٧) وهو حريص على أن تظل قننه خضراء وخصبة لا تقطع أو تنزع البهائم حشائشها (بيت ٢٠٠) (١٨٩)

« أي زيوس يا من تحكم جبل أويتا وتحرس مراعيه المقدسة
سليمة لا تمسها بهيمة »

ومن المفارقات أن تفسيرنا لمسرحية « بنات تراخيس » على أنها عملية تأليه درامية متكاملة تقترب من تحليل لينفورث للمسرحية ، مع أنه لا يرى فيها تأليها . والسبب الرئيسي في أننا لا نتفق معه هو أنه يفصل ما بين المغزى التراجيدي أي المضمون ، والبنية الدرامية أي الشكل . ذلك أنه قد حصر إهتمامه في العرض المسرحي . لقد ذكر اسم جبل أويتا مرارا وتكرارا في المسرحية (أبيات ٢٠٠ - ٢٠١ ، ٤٣٦ - ٤٣٧ ، ٦٣٥ ، ٨٠١ - ٨٠٢ ، ١١٩١) . وهو ما يثير - في رأي لينفورث - السخرية ، وهذا صحيح ولكننا نراها سخرية من عجز أهل تراخيس عن إستيعاب عملية التأليه وشبكة الوقوع ، والتي تنبأت بها النبوءات القديمة . ومن ثم فلا يمكن أن تستهدف السخرية بالمسرحية فكرة التأليه نفسها كما يظن لينفورث (١٩٠) . ولقد ظن كيمريك أيضا أن فكرة الحبور والسرور (chara) الواردة بكثرة في المسرحية فكرة مخادعة ومضللة . ونحن هنا أيضا نرى أنه لو كان هناك سخرية فهي من قصور الفهم لدى أهل تراخيس ، ونرى أن في فكرة السرور إبحاء خفياً بالتأليه على أنه (أبيات ١٢٦٢ - ١٢٦٣) فرح ومرح ، وهذا ما أحس به هرقل في نهاية المسرحية . فأمر ابنه بتجهيز المحرقة وأعد نفسه لها . والا فكيف نفسر تشوق هرقل الحار لكى يموت فوق جبل أويتا ، وليس على رأس كنيايون (بيت ٨٠٢) ؟

لقد أمر هرقل بإعداد المحرقة من خشب البلوط المقدس لدى زيوس (بيت ١١٦٨) ، ومن شجر الزيتون (agrion elaion) الذي كان هرقل قد أدخله إلى بلاد الأغريق ، والذي تصنع منه أكاليل المنتصرين في الألعاب الأولمبية (١٩١) . وأمر هرقل أيضا هيالوس قائلا (بيت ١١٩٨ - ١١٩٩)

« خذ شعلة متوهجة من خشب الصنوبر
وأضرم النار بها في هذه الاخشاب »

وعمدا يضيف الشاعر أشجار الزيتون « البرية والقوية » (arsena...agrion elaion) أبيات ١١٩٦ - ١١٩٧ . يعلل جيب هذه التسمية بأنها تعبير عن قوتها وصلابتها .

ولكن هناك حقيقة أخرى ، وهى أنه كان هناك معتقد لدى الشعوب البدائية والهند أوروبية يقضي في حالة إعداد محرقة مثل محرقة هرقل بأن يُنظر إلى إحدى القطع الخشبية على أنها المذكور وهى هنا « شجر الزيتون البرى » (agrion elaion) ويُنظر للثانية على أنها موءنث ، وهى هنا شجرة البلوط (peuke) . وفى إطار هذا المعتقد كانت النيران تشعل على نحو طقس بفتح ثغرة في شجرة البلوط بواسطة غصن من أغصان الزيتون^(١٩٢) . صفوة القول ان لغة الشاعر في هذه الفقرة تدل على أن تأليه هرقل فوق محرقة جبل أويتا كان تأليه البطل المنتصر والقوة الإلهية جالبة الخصوبة^(١٩٣) . وهى عملية أشرف عليها زيوس رب الرعد نفسه (بيت ٤٣٧) . ووردت العبارة التالية عند أبوللودوروس : « يقال إنه عندما كان هرقل يحترق فوق المحرقة رفعته سحابة مصحوبة بالرعد إلى السماء . »^(١٩٤)

وفى بيت ١١٠٥ يقول هرقل :

« أنا المدعو ابن أفضل الأمهات »

ويؤكد بولاك (Bollack) أن الأم المقصودة هنا ليست تلك التى ولدته - أى ألكمينى - وإنما زوجة زيوس ومليكة السماء هيرا ، الأم الأمثل والأكمل ، والتى يدين لها هرقل لا بالمولد الذى أنكرته وحاربته ، وإنما بالأسم « هيراكليس » - مجد هيرا^(١٩٥) . وعليه فإن كلمة « المدعو » (onomasmenos) فى هذا البيت لها معناها الخاص . ومن ثم فالبيت يمكن أن نترجمه « أنا من أخذ اسمه من أفضل الامهات » أو « أنا من يقال لي مجد - هير » وفى البيت التالي ١١٠٦ ترد كلمة audetheis وهى تعد مرادفة للكلمة السابقة . كل ما هنالك أن اسم الفعول الماضى البسيط - وهو الشكل الذى إتخذته هذه الكلمة الثانية - يشير إلى حدث وقع وإنتهى أمره . أما اسم المفعول المضارع التام فى الكلمة السابقة فيشير إلى حقيقة واقعة ومكتملة ولا زالت ماثلة أمامنا بأثارها . فهرقل هنا يشير إلى أصله الإلهى الذى يعود إليه الآن حين يرحل عن الحياة الدنيا . إنه الآن وقد إكتشف حقيقة مصيره التألهى يعتبر نفسه ابناً لأبوين سماويين قد حلاً محل أبويه الأرضيين . إنه الآن ابن هيرا من زيوس ، لا ابن الكمينى من أمفريتريون .

يضىئ ذكر اسم نيسوس عقل وفكر هرقل ، ويذكره بالنبوءات القديمة التى كان قد أهملها أو أساء فهمها . وعلاوة على ذلك نتذكر نحن أيضاً وجود الآلهة خلف كل صغيرة وكبيرة فى هذه المسرحية ، أو وراء كل مرحلة من مراحل عملية التأليه . ومن ثم

فإن المشاهد النهائية في المسرحية جزء عضوي لا يتجزأ من الحدث الدرامي ، بل إن كل ما سبقها قد جاء لمهد لها تمهيدا فنيا متقنا . فهرقل يدرك بوضوح كامل الآن أن تلك هي نهايته اللائقة به (بيت ١٢٥٥ - ١٢٥٦ ، ١٢٦٢ - ١٢٦٢) وهو يولجه الآن بروح « رواقية » - ان صح التعبير - مرضه (بيت ١٢٦٠ - ١٢٦٢) ، ويأمر هبالوس بإعداد محرقة (بيت ١١٩٩ - ١٢٠١) . يفهم هرقل الآن أن مجده باق بلا نقصان ، وأن نبوءات الآلهة ستتحقق ، وأنه يموت معززا مكرما . وهو يتوق الآن إلى أن يجمع أحوله كل أفراد أسرته كما لو كان يودعهم الوداع الأخير (بيت ١١٤٧ وما يليه) ، وهو يقنعهم أنه بين يدي أبيه زيوس رب الأرباب ، ويصدر لكل منهم التعليمات الخاصة به والنصائح المتعلقة بموقفه من الحياة وكافة الأمور (أبيات ١١٤٩ - ١١٥٠) . وهو لا يذكر ديانيرا قط وكأنه يشعر بالخزي لما فاه به لسانه من كلمات مريرة في حقها ! ولعل صمته بالنسبة لديانيرا يذكرنا بإنسحابها هي نفسها في صمت إلى داخل القصر لتنتحر .

ويدعم موقف هرقل من يولي وجهة نظرنا ، فقبل بيت ١١٤١ كان هرقل يعاني من المعاناة من آلام الرداء المسموم مما جعله يبدو غير رحيم بإبنه حتى أنه قال له (أبيات ٧٩٧ - ٧٩٨) :

« أقبل على ، لا تهرب مني ومن مصيري ،
حتى لو كان عليك أن تشاطرنى الموت نفسه »

ويحاول بعض النقاد أن يعللوا هذه القسوة وعدم الإكتراث قائلين بأن هذا العنصر موجود في مصادر سوفوكليس التي إشتق منها موضوعه . ولكننا على النقيض مما يزعموا نرى أن سوفوكليس قد أدخل هذا العنصر على الأسطورة ، لأننا لا نجده في أية رواية قديمة له . حتى أن سينيكا نفسه ، وهو ما هو عليه من سعة الاطلاع و الإلمام بالأساطير ، لا يذكر شيئا عنه . وكما يتضح من مسرحيته « هرقل فوق جبل أويتا » أبيات (٧٧٥ - ٨٤١) . بالنسبة لسوفوكليس - كما يقول كيتو الذي عجز هو أيضا عن رؤية التأليه في المسرحية - ليس هرقل بالأب الحنون ^(١٩٦) . ولنا ملاحظات على هذا الرأي ، أولها أن أي انسان يعاني ما يعانيه هرقل من آلام الحرق لا يمكن أن نطلب منه الظهور على حقيقته الكاملة والثابتة . كما أن هرقل ليس انسانا عاديا ، بل هو بطل إله يصارع في المقام الأول آلامه الذاتية . أما الملاحظة الثانية فهي أن عملية التأليه قد بدأت ، إلا أن بطلها كان لا يزال بعيدا عن أن يفهم كنه ما يجري . يضاف إلى ذلك

أن عملية التأليه نفسها مفعمة بالآلام والاختبارات والمحكات الصعبة . إننا نرى أن قسوة هرقل مع ابنه هيالوس وزوجته ديانيرا - فيما قبل بيت ١١٤١ - قصد بها إظهار جهل البطل بطبيعة مصيره ومسيرته نحو التأليه . أما صرخاته الحارة المتكررة دوماً من أجل أن ينتقم لنفسه ممن هم حوله ، إنما هي تأكيدات من قبل الشاعر لحقيقة أن البطل قد ضل في مفهومه الخاطي لما يعاني ، وهذا سر مأساته كما سلف أن بينا .

على أية حال عندما سمع هرقل إسم نيسوس (بيت ١١٤١) أصدر إلى ابنه هيالوس أمرين ، يتعلق الأول بإشعال النار في المحرقة التي سيوضع هرقل فوقها ، ويختص الثاني بزواج هيالوس من يولي . ويرفض هيالوس تنفيذ كليهما معبرا عن إمتعاضه ونفوره . ولكن هرقل كان قد ألزمه منذ البداية بقسم غليظ أن ينفذ رغباته الأخيرة . وهذا يعني أن هرقل نفسه كان يشك في أمر قبول ابنه (بيت ١١٨١ وما يليه) ، بل إنه هدد هيالوس إن لم ينفذ الأمرين بأن روحه ستطارده من العالم السفلي وستلاحقه باللعة (بيت ١٢٠١ - ١٢٠٢) . ويقول إن اللعة الأبوية كلجنة الآلهة (theon ara بيت ١٢٣٩) . وفي البداية لم يستطع هيالوس أن يصدق ما يسمع (بيت ١٢٠٣) ، ولكنه في النهاية يعبر عن أحاسيسه ويقول (أبيات ١٢٠٦ - ١٢٠٧) :

« أية أعمال هذه التي تأمرني بها يا أبتاه ! ؟ »

أأكون قاتلك ومرتكب وزر سفك دمك ! ؟ »

وهنا فقط يتنازل هرقل بعض الشيء ويقبل أن يشترك هيالوس بالعون فقط في قطع الأخشاب وإعداد المحرقة (أبيات ١٢١١ - ١٢١٦) التي سيشعلها فيلوكتيتيس (أو أبوه بوياس في رواية اسطورية أخرى) ^(١٩٧) . وجدير بالملاحظة هذا التحول ذو الأهمية الفائقة . هرقل . الأبطال ولأول مرة يتنازل بناء على رغبة ابنه . فهذا يعني أن هرقل تملكه الآن مشاعر الأبوة والانسانية تجاه ابنه المعذب . أو بعبارة أخرى لقد دخل هرقل الآن عالم الإدراك والسماح الإلهيين .

ونعتقد أن الأمر الخاص بإشعال المحرقة ينبغي ألا نعتبره وحشيا فهيالوس هو أصح من يقوم بهذا العمل . ويحثه هرقل حثاً أبوياً على أن يقدم بشجاعة على إتمام هذا الواجب الثقيل والكريم (أبيات ١٢٠٠ - ١٢٠١) . ويأعداد المحرقة سيصبح هيالوس - كما يقول هرقل (أبيات ١٢٠٨ - ١٢٠٩) - « الدواء الناجع والطبيب الوحيد لعلاج مصائبي » .

وهنا تبرز من جديد نقطة تناقض واضحة بين هرقل الذى يدرك الآن تمام الادراك كنه مصيره التالى ، وهىالوس الذى يمثل بقية أهل تراخيس ككل ولا يزال يجهل طبيعة عملية التالى ، ويظل للنهاية على جهله هذا (أبيات ١٢٦٦ - ١٢٧٤) . ولقد نجح بقاء هىالوس إلى جانب هرقل حتى نهاية المسرحية فى تصوير هذا التناقض دراميا وهو تناقض بين الجهل والمعرفة من جهة ، وبين هرقل قبل وبعد (بيت ١١٤١) من جهة أخرى . ويظهر هذا التناقض بين هاتين الشخصيتين بوضوح فى كلمة « الرفض » (phthonesis بيت ١٢١٢) وكلمة « القيام بإعداد » (pleroma بيت ١٢١٣) المستخدمتين على لسان كل من هىالوس وهرقل على التوالى . فهىالوس يجهل أن هرقل عن طريق أعماله وتضحيته بنفسه فوق المحرقة التى ستحرق طبيعته الآدمية قد أصبح كائنا فوق مستوى البشر العاديين ، ولن يلتقى مع سائر الموتى الفانين ، ولكنه سيصعد الأولمبوس .

وكان ابن الملك فى العادة هو الذى يحل محل الأب فوق المحرقة لدى الشعوب الشرقية فى طقوس صور وطرسوس وغيرها من المدن الفينيقية^(١٩٨) . ومن ثم أمر هرقل إلى هىالوس لكى يعد المحرقة وأن يتزوج يولى يمثل بقية من بقايا هذه العادات والطقوس الشرقية القديمة فى الأسطورة والمسرح الإغريقين^(١٩٩) . ومن ثم ربما يعنى هذا أن سوفوكليس كان يعتقد فى الاصل الشرقى لأسطورة هرقل الاويشيه أى حرقه فوق محرقة على قمة هذا الجبل . وفى النظرية الشمسية يفسر اسم يولى على أنه يعنى « السحابة البنفسجية » (Firole) التى ستزوج هىالوس « الشمس الطالعة » (Hyllus) وهو اسم قريب صوتيا من هيلIOS (Helios) إله الشمس الاغريقى ، وذلك بعد غروب الشمس الاكبر أى هرقل المحترق .

ولنتناول الآن الأمر الثانى الصادر من هرقل إلى هىالوس أى زواج الأخير من يولى^(٢٠٠) . وفى الروايات الأسطورية نجد اختلافا بهذا الشأن . فهناك رواية تقول أن هرقل فى الأصل طلب يولى لنفسه ، وهذا ما اتبعه سوفوكليس فى « بنات تراخيس » ولكن هناك رواية أخرى تقول أن هرقل طلبها لابنه ، وذلك ما ورد فى التعليقات القديمة على بيت ٣٥٤ من « بنات تراخيس » . وعلى أية حال يوجد شاهد أثرى يثبت أن عشق هرقل ليولى كان مشهورا على مدى واسع فى الفن الاغريقى منذ القرن السادس^(٢٠١) . بل إن هذا العشق كان موضوع ملحمة « فتح أويخاليا » ورواية أسطورية تنسب إلى فيريكيديس^(٢٠٢) . ولكن التاريخ يذكر هىالوس ويولى كأبناء للسلالة الدورية أو الهيلليس (Hylleis) . ومع ذلك فقد كان بوسع سوفوكليس أن

يهمل هذه الجزئية التفصيلية لو كانت بغير معنى بالنسبة للحبكة الدرامية في مسرحيته ، ويعتقد جيب بأن الشاعر أدخل هذه الواقعة في مسرحيته بحكم الضرورة ، أى حتى لا يخالف الروايات الأسطورية المتوارثة وحتى يتفق مع حقائق التاريخ التقليدى ولكن ليس لأسباب درامية^(٢٠٣) . ولو كان هذا صحيحا لنفذه سوفوكليس في صمت وهدوء ، ولم علينا دون أن نعيره إنتباها ، ولكن الذى يحدث في المسرحية هو نقيض ذلك تماما . فسوفوكليس حريص على إبراز هذا الأمر ولذا جعل هيالوس ينفرويثمتر ، ويرفض تنفيذ ما يأمره به أبوه . فهو أى هيالوس يعتبر يولى سبب موت أمه وسبب مصائب أبيه ، ومن ثم فهو يفضل الموت على الزواج بها (أبيات ١٢٣٦ - ١٢٣٧) . وهو يعتقد بأن زواجه من يولى لا يتفق وما عهد عنه أى البر بأمه وأبيه وإخلاصه لأسرته (بيت ١٢٤٥) . أما هرقل ، الذى يتنازل في موضوع إشعال المحرقة ، يظل على إصراره الصلب وصرامته الشديدة ازاء زواج هيالوس من يولى . وكل هذا يعنى أن الشاعر قد أدخل هذا الحادث إلى المسرحية عن عمد ويريد به تحقيق أهداف درامية مرصودة .

ويظن بعض النقاد أن هرقل يظهر هنا في صورة سيئة وكأنه التجسيد الحى للأنانية الكريهة ، لأن كل أفكاره تدور حول نفسه فقط . ويقولون إنه مصر على أن يحتفظ بيولى - بأية طريقة كانت - في إطار الأسرة متجاهلا مشاعر هيالوس نفسه . إنه الأب الطاغية (pater familias) الذى يخلق قلبه من أية بادرة للحنان الأبوى ، ولا يعرف من الأبوة إلا إصدار الأوامر (بيت ١١٧٨)^(٢٠٤) . ويقولون أيضا ان أمر هرقل هذا بزواج هيالوس من يولى قد فرض على هيالوس فرضا لأنه قد إلتمز به كرها بقسم مسبق يدخل في باب الإبتزاز ، ويضم هرقل بالعار ، ويعكس الى أى مدى إستشرى « المرض » وسيطر على فكر هرقل . هذا ما يلمح إليه هيالوس بقوله (بيت ١٢٤١) :

« يا ويلتى ! حالا - كما يبدو لى - ستظهر جلجا أعراض مرضك »

ويستنبط الدارسون من كل ذلك أن هرقل في علاقته مع الآخرين لا يعبا بشئ سوى نفسه . حتى أنه يعتبره أمرا ينتقص من قدره ومجده أن تتزوج يولى من أى شخص آخر من البشر الفنانين .

ولكن نوروود (Norwood) قد وضع يده على التفسير الصحيح لهذا الأمر ، وقال إنه يمثل تصحيحا رمزيا للخطأ الذى إرتكبه هرقل في حق ديانيرا^(٢٠٥) . لقد

أثبتت الأحداث أن العمل السحري أى الرداء المغموس فى دم نيسوس كان فعلا ، و
أن كلمات هذا الكنتوروس (أبيات ٥٧٥ - ٥٧٧) قد صدقت إذ قال :

« فسيكون هذا بالنسبة لك دواء سحرى ناجعا

تعالجين به قلب هرقل حتى لا تقع عيناه وقلبه

فريسة لحب إمرة أخرى بعدك

وها هو هرقل يتنازل عن يولى إلى ابنه هيالوس ، وهو الذى كان شغوقا بها ومتهلها
عليها وأشعل الحرب الضروس من أجلها . إنه يتنازل عنها لمن هو أصغر منه ، وأكثر
إستحقاقا لها . ولعل فى ذلك ما يعنى أن هرقل قد أدرك فى النهاية أن ديانيرا كانت
بالنسبة له الزوجة لأنسب . وكل ذلك يأتى فى خاتمة المسرحية كإجابات درامية غير
مباشرة على تساؤلات ديانيرا اليائسة فى مطلعها ، إذ تقول (أبيات ٥٤٧ - ٥٥١) :

« إننى أرى زهرة شبابها (يولى) تونع ،

بينما يذبل شبابى ، يذوى جمالى ويقلع

وعين الرجال تعشق قطف زهور الجمال اليافع

وتتحاسى الذابل من الزهور»

ويوافق باورا بصفة عامة على هذا التفسير ، ويقول بأن أمر هرقل لابنه هيالوس
بالزواج من يولى يظهر على نحو مفاجئ ميول هرقل نحو الرقة والحنان والعدل^(٢٠٦) ،
وكلتاها بريئة براءة تامة . بل إن يولى قد خسرت كل شيء حتى هرقل عشيقها . ومن
العدل إذن أن تتلقى تعويضا ما^(٢٠٧) أو كما يرد فيما بعد عند سينيكافى « هرقل فوق
جبل أويتا » (بيت ١٤٩٤ - ١٤٩٦) .

« فلتجد فيك عوضا عن كل مصائبها ،

دعها تنعم بحفيد جويتر وابن هرقل ،

ودعها تلد لك ما قد تكون حملته منى »

وكما أن البنيان الأسرى قد تفسخ بسبب عشق هرقل ليولى ، فإنه لمن العدل والحق

أن تستعيد هذه بعض تماسكها بزواج يولى من هيالوس^(٢٠٨) .

نرى أن سوفوكليس قد قصد بالتركيز على موضوع زواج يولى من هيالوس

عقد مقارنة درامية ذات مغزى واضح بين هرقل ، الراغب فى قتل ديانيرا بيديه والنادم

على أنها ماتت قبل أن يحدث ذلك من جهة ، وبين هرقل الذى يصر الآن على زواج

إبنه من يولى عشيقته السابقة والفتاة الجميلة من جهة أخرى . وكان هذا التغير فى

موقف هرقل إحدى نتائج سماعه لإسم نيسوس وإدراكه لمصيره التاليفي . وهكذا فإن تنازل هرقل عن يولي لـهيا لوس يعد بوسيلة الرمز الدرامي اعتذارا من قبله لديانيرا الميتة ، وتبرئه لها مما قد نسب إليها . ولعل صيغة الجمع في بيت رقم ١١٤٥ تعني إشفاقا مبطنا منه على مصير زوجته الراحلة .

ومع ذلك فإن الأمر الثاني كالأمر الأول يعد غريبا وفضيحا إذا فسرناه تفسيراً عاديا بمعايير البشر البسطاء ، ولكن هرقل في حالته الراهنة ليس من هؤلاء ، وينبغي ألا نحكم عليه بمعاييرهم ، ولابد لأوامره الصادرة في نهاية المسرحية من أن تأخذ صفة الغموض الإلهي .

ودعنا في الصفحات الباقية من هذه المقدمة نوجز طبيعة هرقل المؤله في « بنات تراخيس » . فهو في هذه المسرحية هرقل التراث الأسطوري التقليدي كما عرفه سوفوكليس . إنه ابن زيوس (أبيات ١٩ . ١٤٠ ، ٥١٣ ، ٥٦٦ ، ٦٤٤ ، ٧٥٣ ، ٨٢٦ ، ٩٥٦ ، ١٠٨٨ ، ١١٠٦ ، ١١٤٨ ، ١١٨٥) من الكيني (أبيات ١٩ ، ١٨١ ، ٦٤٤ ، ١١٤٨) . إشتق اسمه من إسم الإلهة « هيرا » (بيت ١١٠٥) وإن كانت قد طارده ولاحقته بالعداوة منذ أن ولد ، وكانت وراء فرض يوريسثيوس الأعمال الاثني عشر عليه (أبيات ١٠٤٨ - ١٠٤٩) . ومدينة طيبة هي مسقط رأس هرقل ومقر إقامته الأولى (أبيات ١١٦ ، ٥١٠ - ٥١١) . ومع ذلك فإن أبيات ١٦٢ - ١٦٣ يمكن أن تؤخذ كإشارة إلى الرواية الأسطورية الأخرى المشهورة لدى الدوريين ، وفحواها أن أرض شبه جزيرة البلوبونيسوس (= المورة) قد وزعت بين أبناء هرقل :

« أحاطني علما كيف سيقسم أبنائه فيما بينهم أنصبتهم من الميراث
في أراضي أبيهم..... »

وليس هناك مجال للشك في أن هرقل « بنات تراخيس » هو إنسان . فديانيرا تقول عنه أنه رجلها (أبيات ٥٥٠ - ٥٥١) ويتحدث عنه قائد حاشيته بأنه الرجل والوالد (بيت ١٠١٨) ، ويعتبره يوريتوس « الرجل العبد » (بيت ٢٦٧) . أما هرقل فيعتبر نفسه أيضا رجلا (بيت ١٢٠١ - ١٢٠٢ - ١٢٥٦) مجيدا (بيت ١٩) دمرته عواطفه (بيت ٤٨٨ - ٤٨٩) ، بل - كما تقول ديانيرا - « ليس بين البشر من عشق النساء أكثر منه » (بيت ٤٥٩ - ٤٦٠) .

أما بالنسبة لأفعال هرقل الوحشية في المسرحية فإننا نرى أنها لا تختلف عن المفهوم الاغريقى التقليدى للبطولة (heroismos) ، فالبطل (heros) الاغريقى كان قادرا ليس فقط على فعل الخير (euergetes) للأهل والأصدقاء ، ولكنه أيضا كان نشيطا في انزال الضرر (epiblabes) بالأعداء^(٢٠٩) . ومن ثم فإن هرقل قاتل إفيثوس وليخاس ، والذي طلب يولى عشيقه له ودمر مدينة أويخاليا وسواها بالأرض من أجل الحصول على هذه العشيقه عنوة ، ثم كان قاسيا مع فلذة كبده هيالوس عند رأس كينايون (أبيات ٧٩٧ وما يليه) حتى أنه هددته إن لم ينفذ أوامره (أبيات ١٢٠١ - ١٢٠٢ ، ١٢٣٩ - ١٢٤٠) . هرقل الذى كان يود أن يقتل ديانيرا بيديه ، هرقل مرتكب هذه الأفعال العنيفة والوحشية هو البطل صاحب القدرة على إلحاق الضرر بالناس فهذا أحد جانبي البطولة .

أما الجانب الآخر ، جانب الخير فهو أيضا واضح تمام الوضوح في المسرحية ، فهرقل هو منقذ (soter) ديانيرا ، التى منذ مطلع المسرحية تنتظر وصول هرقل - مع صويحباتها بنات الجوقة - فى شوق ولهفة وحنين داعم وحزين . وهرقل هو فاعل الخير (euergetes) بالنسبة لأهل تراخيس جميعا (أبيات ١٩٣ - ١٩٩) بل ولكل بلاد الاغريق (أبيات ١١١٢ - ١١١٣ وقارن ٦٣٣ وما يليه و ١٠١٠ - ١٠١١ ، ١٠٦٠) . وفى هذه المسرحية أيضا يقدم لنا سوفوكليس هرقل قاهرا لكل شر (Apallaxikakos) بفضل أعماله الإثنى عشر . بل ويوحى الشاعر بهذه الأعمال الإثنى عشر فى ثنايا كلامه عن النبوءات إذ يقول (أبيات ٨٢٤ - ٨٢٥) على لسان الجوقة :

« ثبت صدق الكلمة الربانية ، التى جاءتنا منذ زمن بعيد فى نبوءة تقول بأنه عندما ينصرم العام الثانى عشر ... ستنهى أعمال وآلام ابن زيوس »
ولكنه مع ذلك لا يذكر الأعمال لاثنى عشر كلها بل يذكر فقط ما يلى :

- ١ - أسد نيميا (أبيات ١٠٩١ - ١٠٩٤)
- ٢ - هيدرا ليرنا (بيت ١٠٩٤)
- ٣ - مغامرته مع الكنتوروس (أبيات ١٠٩٥ - ١٠٩٦) . وهى ليست من الأعمال الإثنى عشر

- ٤ - خنزير إريما ثوس (بيت ١٠٩٧)
- ٥ - الكلب كيربيروس (بيت ١٠٩٨)
- ٦ - التفاحات الذهبية (أبيات ١٠٩٩ - ١١٠٠)

أى أن الشاعر لا يذكر خمسة من الأعمال الإثني عشر، وهذا لا يعنى أنه كان يجهل بقية الأعمال . ولتذكر أنه فى إشارته للأعمال يقول - على لسان هرقل - أنها « من بين أعمال أخرى » (بيت ١١٠١) . وينبغى ألا نعطى أية أهمية للإختيار والترتيب الذى وردت بها هذه الأعمال المذكورة ، لأن سوفوكليس ليس باحثا فى الميثولوجيا ، ولكنه بالدرجة الأولى شاعر مبدع لا يهتم اصدار قائمة مطولة وجوفاء تضم كل أعمال بطله هرقل - فلقد ترك ذلك الشاعر الفيلسوف الرومانى سينيكا فى مسرحية « هرقل فوق جبل أوبتا » - ولو فعل سوفوكليس ذلك لأفسد رونق الفن الدرامى المتقن .

وعلى أية حال فإن هرقل فى « بنات تراخيس » يظهر منقذا للآلهة ، لأنه إشتراك فى معركة العمالقة (Gigantomachia) أبيات ١٠٥٨ - ١٠٥٩ . وهو فى المسرحية أيضا بطل محارب دائم الحملات والانتصارات فى كل أرجاء الدنيا (أبيات ١٠٦٠ - ١٠٦١) بل إن كل أعماله ومغامراته كانت تهدف إلى خير الانسانية جمعاء (أبيات ١٠١١ - ١٠١٣) .

ويؤله هرقل فى كل عمل من أعماله تلك كبطل قاتل للوحوش ، ومن ثم منقذ للسلالة البشرية ، وناشر للعمار فى الدنيا ، ومؤسس الأمن والسلام . وفى بلاد الاغريق القديمة كان كل من يساهم فى رخاء البشرية - بل وفى الحفاظ حتى على الأشياء النافعة للناس - ينظر إليه على أنه يتمتع بطبيعة إلهية (٢١٠) .

لكن السمة البارزة فى شخصية هرقل بالمسرحية هى سمة البطولة الحربية والشخصية العسكرية . فهو يمسك بيده أسلحته التقليدية أى القوس والسهم (lonchas , bele) والمراوة (rhopalon) أبيات ٢٦٥ - ٢٦٦ ، ٥١٢ ، ٨٥٦) . ويذكر فى المسرحية لقب من ألقاب هرقل العسكرية وهو « المحارب » (promachos) بيت ٨٥٦) وهى كلمة لا ترد عند سوفوكليس إلا هنا (hapax legomenon) . كما أن نداء الجوقة لأريس إله الحرب (بيت ٦٥٣) بمناسبة عودة هرقل الظافرة بدعم شخصية هرقل الحربية . إنه بطل ليس قادرا على تحطيم كل الشرور والوحوش فقط (بيت ٧١٦) ، ولكنه أيضا يقهر حتى الآلهة (بيت ٧١٤ - ٧١٥) .

يلقب هرقل فى المسرحية أيضا بلقب « جالب النصر » (nikephotor) بيت ١٨٦) وهى كلمة لا ترد سوى مرة واحدة فى كافة أعمال سوفوكليس . ويسمى هرقل فى المسرحية كذلك « البطل الذى لا يقهر » (anikatos) بيت ١١٠٢ قارن ٤٨٨ ، ٧١٥ - ٧١٦) . تصاحب هرقل دوما قوته التى تهب النصر لأتباعه ومناصره .

وأمامنا دليل ، ملموس على قوة هرقل الحربية ، وقدرته العسكرية ، وانتصاراته الدائمة . ونعني طابور الأسيرات الأونجاليات على المسرح (en to phanero) .

وليست الهراوة التي يمسكها هرقل في يده سلاحا للنصر فقط بل هي أيضا رمز الخصوبة . فبالإضافة الى الشخصية الحربية تبرز في المسرحية شخصية هرقل كإله الخصوبة والرخاء . فهو الذي قتل أخيلووس ونيسوس ليحصل على قرن الكثرة وعلى يد ديانيرا . وقتل إفيثوس ليستولى على خيوله ، مما يذكرنا بما يرد في الأساطير عن استيلائه على قطعان جيريون وجلب التفاحات الذهبية ، وغيرها من الأعمال التي ترفعه الى مصاف آلهة الخصب .

صفوة القول أن هرقل يؤله في « بنات تراخيس » بكل عمل يعمل ، وفي كل كلمة ينطق بها أو يقال عنه ، وهذا ما يجعلنا نعتبر المسرحية كلها من أولها الى آخرها عملية تأليه كبيرة ومتدرجة .

ويصل الأمر الى حد عبودية هرقل لدى أومفالي تأخذ طابع المهمة الإلهية التي فرضها الأرباب على هرقل لأن يوريتوس ملك أونجاليا ليس إلا سببا غير مباشر (metaitios بيت ٢٦٠) وزيوس هو السبب الحقيقي والفاعل (praktor بيت ٢٥١) . ولقد عاد هرقل من فترة عبوديته هذه طاهرا (hagnos) . ومن ثم فإن أسر مدينة أونجاليا الذي نجم عن هذه العبودية هو أيضا ذو طابع إلهي أو حتى بطولي . فهو عمل لم يتم بالخداع والغدر وإنما كإنجاز بطولي . وأسيرات الحرب هن في المستقبل كاهنات معبد هرقل بعد تأليهه (ابيات ٢٤٤ - ٢٤٥) :

« إنهن الأسيرات اللاتي اصطفاهن

هرقل غنيمة لنفسه وقربانا للآلهة

وعندما يرتدى هرقل الرداء المسحور ويحترق أمام مذبح زيوس وهو يقدم القرابين فإنه بذلك يدخل المرحلة النهائية لعملية التأليه ، التي ستتوج بمحرقة جبل أويتا . وكما ضحت ديانيرا بنفسها على مذبح الحب ، فإن هرقل يقدم نفسه الآن قربانا على المحرقة لخير السلالة البشرية كلها ، والتي يرمز اليها بأهل تراخيس البسطاء . ويكمل الشاعر صورة هرقل كقربان يقدم نفسه للتضحية وهو يزأر كالثور من شدة الألم - bru (chomenos بيت ٨٠٥ و bruchato بيت ٩٠٤) ، وهذا ما يحتفظ به سينيكا في « هرقل فوق جبل أويتا » (بيت ٧٩٨ - ٨٠٠) إذ يقول

« وكالثور المطعون بالبلطة المزدوجة يهرب منها ، وهو يحمل
الجرح والسلاح في نفس الوقت . هكذا صار هرقل الذي ملأ المعابد
المرتجفة بخواره الهائل »

ومن أول بيت في المسرحية وحتى آخر بيت لا ينسى أحد أن هرقل ليس إنساناً
عادياً . نفسها نجح سوفوكليس في أن يقول كل ما يريد أن يقوله عن التآليه دون أن
يقدم عملية التآليه نفسها على المحرقة فوق جبل أويتا أمام الجمهور (Cotam populo) .
وليس السبب في ذلك أنه من الصعب تقديم هذا المشهد على المسرح في إطار
امكانيات المسرح الأغريقى المحدودة . ولكن الشاعر نفسه هو الذى تعمد ألا يشير
صراحة إلى التآليه ، ويبدو كما لو أنه لا يرغب في أن يضمن مسرحيته هذه الفكرة .
وتلك قمة في الفن السوفوكلى والحبكة الدرامية . لأن التآليه على هذا النحو الدرامى
غير المباشر يصبح أكثر تأثيراً وبقاءً في النفوس . وما كان المتفرجون سيعرفون أكثر مما
عرفوا فعلاً ، لو أن الشاعر أطنب وأسهب في الحديث عن تآليه هرقل . بل إن ذلك لو
حدث لكان كفيلاً بتدمير المغزى التراجيدى الذى أراده سوفوكليس لتآليه هرقل .
وهذا ما حدث بالفعل في مسرحية سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » حيث أفسدت
المباشرة .

وعملية التآليه في « بنات تراخيس » ذات جانبين : أحدهما انساني والآخر إلهى ،
ويظهر الجانب الأول من أن التراخينيين جميعاً - كل بطريقته الخاصة ووفق درجة
الأهمية - يشاركون في عملية التآليه . وتظهر ناسوتية التآليه في شخصية هرقل نفسه فهو
مخلوق بشرى ، إكتسب الألوهية بفضل أعماله الخارقة وآلامه التى لا تطاق . إنه
إنسان - بطل في طريقه لأن يصبح إلهاً . وهو كإنسان بطل تحميه دائماً قوة إلهية ما ،
مرة يقف بجواره آريس (بيت ٦٥٣) ، ومرة أخرى الربة أثينة (بيت ١٠٣١) ، ومرة
ثالثة ديونيسو (بيت ٥١٠) ، أما في كل مرة وعلى الدوام فزيوس هو الذى يحميه ،
بل وتجتمع الآلهة كلها لتحميه في بعض الأحيان « أبيات ١١٩ - ١٢١ » .

وهرقل هو ابن زيوس ، هذه حقيقة مؤكدة ، ويؤكد هذا الشاعر مراراً وتكراراً ، وتبرز
بصفة خاصة في بيت ٨٢٦ (to Dios autopaidi) فهذا الاسم (autopaidi) لم يرد
في أى عمل آخر عند سوفوكليس (hapax legomenon) ، وله ثقل خاص جاء من
إضافة المقطع auto (= نفس) للكلمة البسيطة paidi = ابن . ويظهر زيوس في
« بنات تراخيس » « طارداً للشر » (alexikakos) ، « ومقصد الضارعين » (araios)

«وراعية الأسرة» (herkeios بيت ١١٨٥) أو حامى المنزل (hephestios) «وملاذ المستجيرين» (hikesios) «وحامى الأبوة» (patroos أبيات ٢٨٨ ، ٧٥٣) «والقهار» (tropaios بيت ٣٠٣) . وهذه الألقاب التى تتردد كثيرا فى المسرحية تذكرنا بألقاب هرقل نفسه من ناحية ، فهو يظهر فى المسرحية أيضا «مقصد الضارعين» (araios بيت ١٢٠٢) «وحامى المنزل» (hephestios بيت ٢٦٢) «وطارد الشرور» (alexikakos) ألخ . ومن ناحية أخرى تؤكد ألقاب زيوس هذه المتكررة فى كل أجزاء المسرحية أن أعمال ونبوءات زيوس جزء عضوى لا يتجزأ من الحدث الدرامى والتأليه التراجيدى . لقد أدرك هرقل أن لا نهاية لآلامه ولا تأليه بدون إرادة زيوس (بيت ١٠٠٠ - ١٠٠٢) ، ومن ثم لا يمكن فصل الفعل الإلهى فى المسرحية عن الفعل آدمى ، فكلاهما ملازم ضرورى لوجود الآخر .

وهكذا يمكننا الآن أن نضع مسرحية « بنات تراخيس » - وما فيها من تأليه ذى طبيعة خاصة - جنبا إلى جنب مع أفضل مسرحيات سوفوكليس من حيث المضمون والبنية الدرامية ويلاحظ أن المسرحية تبدأ بكلمات ديانيرا (أبيات ٢ - ٣) .

« إنك لا تستطيع أن تعلم علم اليقين ماذا كان عليه حظ

الإنسان ، أكان سعيدا أم شقيا ... إلا بعد أن يموت »

وتنتهى بكلمات هيبولوس (بيت ١٢٧٠) :

« فلا أحد من البشر يستطيع أن يرى المستقبل »

ويقول بعض النقاد أن هذه الكلمات تشي بالتأليه الذى أغفله - كما يرون - سوفوكليس ، لأنه لن يتم ، ولن يكون ملموسا إلا بعد البطل المرغوب فى تأليهه . وفى رأينا أنه أمر ذو مغزى أوقع القول بأن هذه الكلمات على لسان هيبولوس (الحى) تمثل نوعا من تريد الصدى لكلمات سبق أن فاهت بها ديانيرا (الميتة الآن) وذلك فى بداية المسرحية . فضلا عن ذلك فإن هذا يوضح كيف أن المشهد الأخير يعد تكملة جوهرية لما قد مضى . إن الفقرتين المشار اليهما من المطلع ونهاية المسرحية على التوالى تصور بوضوح المغزى التراجيدى ووحدة البناء الدرامى لعملية التأليه برمتها : الآلهة يعرفون مسبقا ما يجرى للبشر ، وفى حالة هرقل نجدهم يصدرون نبوءات غامضة فحواها أن نشاط هرقل الأرضى سيقوده إلى قمة الأولمبوس . وكل شيء فى المسرحية يسير نحو هذه النهاية ، بيد أن أهل تراخيس المشاركين فى هذه المسيرة التأليهية يجهلون كنه ما يفعلون وما يجرى حولهم . وبسبب وضوح الرؤية الإلهية وقصور الإدراك البشرى وظلام الجهل

المطبق الذى يعمهون فيه تعانى ديانيرا مر المعاناة أثناء غياب زوجها وتموت كمدأ قبل وصوله وإلى هذا السبب نفسه يعود إصرار هرقل على طلب يولى كعشيقة ، ومن ثم تدمير أويخاليا بسبب رفض مطلبه ، ثم أسريولى والأويخاليات الأخريات وإرسالهن إلى تراخيس . وهذا ما يدفع ديانيرا إلى اللجوء للدواء السحري وهو الرداء المغموس بدم نيسوس ، والذى ما أن يرتديه هرقل حتى يحترق . وكل هذه الأحداث إن هى إلا خطوات يشترك فيها التراخينيون جميعا نحو تأليه هرقل ، الذى ما أن يشتعل الرداء على جسده حتى يبدأ الصعود نحو قمة أويتا . ومع ذلك فلم يكن هرقل يدرك كنه التأليه حتى سمع إسم نيسوس بيت (١١٤١) . فبذكر هذا الكنتوروس أمامه أصبح البطل - ونحن معه - على وعى تام بأن الآلهة تشترك إشتراكا فعليا وعضويا فى الأحداث الدرامية وفى مسيرة التأليه .

« بنات تراخيس » هى مسرحية كل أهل تراخيس . ومن هنا جاء عنوانها ووحدتها الدرامية الخاصة . والحدث الدرامى بالمسرحية إن هو إلا تأليه هرقل ، وهو تأليه لا يعتمد على هرقل وحده ، ولا على أهل تراخيس بمفردها ، وإنما بمشاركة الآلهة معهم . إنها إذن مسرحية تأليه الإنسان بالتعاون مع الآلهة .



الحواشي والمراجع

- ١ - راجع د. احمد عتمان : الأدب الاغريقى تراثاً انسانياً وعالمياً (دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٨) عن مسرح سوفوكليس وقائمة بكل أعماله الموجودة والمفقودة مصحوبة بمصادر الاسطورية والملحمية (ص ٢٥٦ - ٢٩٩
 - ٢ - Meineke, Fragm. Com. Graec, Vol. 2, p. 592
 - ٣ - Plato, Respublica, p. 329 c
 - ٤ - انظر الحاشية رقم ١
 - ٥ - عن هذه الاتجاهات الثلاث وأقطابها والمراجع المختلفة حولها راجع Ahmed Etman, The Problem of Heracles 'Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and "Hercules Oetaeus" of Seneca, A comparative study of the tragic and stoic meaning of the myth (A Thesis of the Ph.D. Degree in Greek with summary in English) Athens 1974, p. 74n. 6.
 - ٦ - Aristotle, Poetica, 1453a 13-14 Cf. G.F. Else, Aristotle's Poetics, the Argument (Harvard University Press 1975) pp. 388-9.
 - ٧ - A.J.A. Waldock, Sophocles the Dramatist (Cambridge 1951) pp. 124-5; cf. H.D.F. Kitto, Greek Tragedy, A literary Study (3rd, ed. London 1961) p. 243; Idem, Poiesis, Structure and Thought. Berkeley and Los-Angeles (1967) p. 121.
- ويرى هذا الكتاب النابه أن « الالياذة » و « الأوديسيا » ملحمتان مزدوجتا البنية أى أنهما لا تتمتعان بنهاية درامية محكمة . وقارن ؛
- Aristotle, Poetica, 1453a, 32-4.

- V.N. Bates, *Sophocles poet and Dramatist* (Philadelphia – ٨ 1940), pp. 36, 146.
- S.M. Adams, *Sophocles the Playwright* (Toronto 1957), pp. – ٩ 124-5; Cf. R. Flaceliere, *Histoire Litteraire de la Grece* (Fayard 1962) p. 229
- D.S.J. Butaye, “La fragilite du bonheur human dans les – ١٠ tragedies de Sophocle” LEC xxxvi (1968) pp, 97-124 esp, p. 124.
- R.M. Torrance, “Sophocles: Some Bearings” HSCP LXLX – ١١ (1965) pp. 269-327 esp. pp. 301,304.
- K. Reinhardt, *Sophocle* (Trad. par. Emmanuel Martineau. – ١٢ Collection Arguments 48. Paris, Les Editions de Minuit 1971) pp. 65, 68, 69, 71, 75-77, 80, 81-7, 92/3.
- ١٣ – الجدير بالذكر أن كيتو كان قد أدان « بنات تراخيس » في الطبعة الأولى من كتاب الهام عن التراجيديا الاغريقية عام ١٩٣٩ ، ثم عاد وعدل من رأيه بالطبعة الاخيرة أنظر :
- Kitto, *Greek Tragedy*, pp. 116, 184, 286-7; cf. Idem, *Poiesis*, pp. 145ff.
- P. Mazon, *Sophocle*, Tome I, (Les Trachiniennes). Texte – ١٤ etabli par A. Daine et Traduit par P. Mazon, Paris, (Les Belles Lettres 1955) p. 7.
- I.M.. Linforth, “The Pyre on Mount Qeta in Sophocles – ١٥ Trachiniae”, CPCP XIV/7 (1952), pp. 255-67, esp. pp. 258, 261, 262, 264; cf. Ph.W. Harsh, *A. Handbook of Classical Drama* (Stanford 1948, Mentor Book 1969), p. 129.
- G. Murray, “Herakles the Best of Men” (in: *Greek Studies*. – ١٦ Oxford Clarendon Press 1946 repr. 1948) pp. 106-113; Cf. F. Stoessl, *Der Tod des Herakles. Arbeitsweise und Formen der antiken Sagendichtung*. (Rhein-Verlag, Zurich

- 1945) pp. 87, 33-4, 51-4, 57; Cf. G.K. Galinsky. The Herakles Theme. The Adaptations of The Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century. (Basil Blackwell- Oxford 1972) pp. 46-7, 50-52, 57, 114, 188, 242.278.
- C.H. Whitman, Sophocles. A Study of Heroic Humanism. – ١٧
(Harvard University Press Cambridge Massachusetts 1951, repr. 1966) pp. 120, 178n. 7; CF. J. Jones, On Aristotle and Greek Tragedy (London 1962) p. 233- Cf. E. Des Places, La religion grecque: Dieux, cultes, rites et sentiments religieux dans la Grece antique (Paris 1969) pp. 223-5.
- Harsh, op. cit., p. 129; cf. G. Norwood, Greek Tragedy (4th – ١٨
ed. London 1948, repr. 1953) pp. 156-158.
- V. Ehrenberg, "Tragic Heracles, Heracles and Tragedy," – ١٩
(in: Aspects of the Ancient World. Essays and reviews by V. Ehrenberg, Basil Blackwell — Oxford 1946) p. 154; U.V. Wilamowitz., Griech. Trag. IV (Berlin 1923), pp. 354; Cf. M. Delcourt, Pyrrhos et Pyrrha. Recherches sur les valeurs – ٢٠
du feu dans les legendes helleniques (Paris 1965) pp. 70-71.
- Kitto, Poiesis, p. 160, Cf. 165, 175-6. – ٢١
- Adams, op. cit., pp. 110-111. – ٢٢
- G.M. Kirkwood, A Study of Sophoclean Drama (Cornell – ٢٣
University Press 1958) p. 181.
- قارن د. أحمد عثمان : الأدب الاغريقي ، ص ١٩١ وما يليها
- G. Meautis, Sophocle. Essai sur le heros tragique (Paris – ٢٤
1957). p. 258.
- Else, op. cit., pp. 551-7. – ٢٥
- A.M. Dale, "The Chorus in the Action of Greek Tragedy"
(in: Classical Drama and its influence. Essays presented to H.D.F. Kitto, ed. M.J. Anderson; Methuen & Co. Ltd. London 1965), pp. 17-27 esp, p.18.

I. Errandonea, Sophocle, Investigaciones sobre la estruc- – ٢٦
tura dramática de sus siete tragedias y sobre la personalidad
de sus coros. (Madrid Escelicer 1958) pp. 351-3.

H. Musurillo, "Fortune's Wheel. The symbolism of Sopho- – ٢٧
cles' Women of Trachis," TAPA xcii (1961), p. 347 n. 4.

Kamerbeek & Jebb, Schol ad, 141-496. – ٢٨

Mazon, op. cit. p. 5; M. van der Valk, "Remarques sur – ٢٩
Sophocle Trachiniennes 497-530," REG LXXX (1967) p.
113.

Adams, op. cit. pp. 125 ff. – ٣٠

T.B.L. Webster, The Greek Chorus, (London-Methuen – ٣١
1970), p. 141.

– ٣٢ عن مزيد من التفاصيل راجع :

Ahmed Etman, op. cit., p. 99n. 3.

Jebb, Trach., pp. XXXVII-XXXVIII. – ٣٣

– ٣٤ قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » أبيات ٤٩٩ – ٥٠٠
ومن الجدير بالذكر أن جيب يترجم ويفسر هذا البيت رقم ٥٢٩
في طبعته على نحو مختلف .

Apollod. II 7, 6; Diod, iv 36, 2. – ٣٥ راجع

Cf. Stoessl, op. cit., p. 50. – ٣٦

– ٣٧ عن هذه الفكرة في العقلية الاغريقية بعامة والتراجيديا بخاصة
أنظر :

Ahmed Etman, op. cit. p. 104 n. 1.

Homerus, "Iliad" xvii, 32; cf. Hesiodus, Erga k. Hem. 218; – ٣٨
cf. Clemen, Alex. X 74p.

– ٣٩ عن هذه الآراء ومناقشتها راجع ؛

Ahmed Etman, op. cit., p. 105 n. 1-2.

J. Duchemin, L'Aywy dans la Tragedie grecque, (Paris 1945 – ٤٠
repr. 1968) pp. 61-2, 91-5.

- Aesch., Agam. 177; cf. Hdt, I 207, 1; Soph., Philoct. 535-9; — ٤١
cf. Seneca, De Prov. IV, 1.
- A. Lesky, History of Greek Literature. (Transl. by J. Willis — ٤٢
& Cornelia de Heer. London 1960) pp. 17-18.
- Frisk, Griech. Etymol., Worterbuch, I (Heidelberg 1960), — ٤٣
Liddle. Scott, Lexicon; .SV. Deianeira, antianeira, deios,
deioo etc.
- Appollod., I, 8, 1. — ٤٤
- P. Berol. 9777, P. Oxy. 2075; cf. Merkelbach — West, Frag- — ٤٥
menta Hesiodea (Oxford 1967) 25.17.
- Stoessi, op. cit., pp. 32-3, 29-30, 37. — ٤٦
- Errandonea, op. cit., p. 193, 199-201; cf. Acta I Congr. Esp. — ٤٧
de Stud. Class. (Madrid 1958) pp. 472-8.
- C.M. Bowra, Sophoclean Tragedy (Oxford 1944, repr. — ٤٨
1970) pp. 126-8; Cf. Harsh, "Amaptia again," TAPA
LXXVI (1945) pp. 54-55.
- Eurip., Hipp. p. 516, 518. — ٤٩
- Plutarch., Gamika paraggelmata 5 (Moral, 39 A) — ٥٠
- Plato, Leges XI 933 d; cf. Bowra, op. cit., pp. 126-8. — ٥١
- Ehrenberg, op. cit. p. 151. — ٥٢
- J.C. Kamerbeek, "On the conception of Oeomaxos in rela- — ٥٣
tion with Greek Tragedy," Mnemosyne IV-I (1948) pp. 275-
6; cf. Idem, Comm. ad. 442 & Jebb ad 444.
- Whitman, op. cit., pp. 114-115. — ٥٤
- ٥٥ — وهذه الطريقة نجح سوفوكليس في أن يبرر وصف هذا الصراع
من جديد وبالتفصيل على لسان الجوقة (أبيات ٥٠٧ - ٥٣٠)
- S.G. Kapsomenos, "stis Trachinies tou Sophokleous," — ٥٦
Panepistimion Thesaionikes, Epeteris tes Philosophikes
Scholes (Thessalonica 1947) p. 168, 176.

٥٧ - يدخل هذا الموقف برأينا فيما قال عنه أرسطو « اللامعقول »
(Apithanon أو atopon) فهو موقف يتشابه مع ما حدث في
« أوديب ملكا » ، حيث يظل أوديب يعاشر أمه يوكاستي سبعة
عشر عاما تقريباً ، دون أن يكشف لها النقاب عن تفاصيل مقتل
الملك لا يوس ، أودون أن تصف هي له ملابسات فقدان زوجها
الملك . واغتفر أرسطو ذلك « اللامعقول » مادام يقع خارج
الحدث الدرامي

Ahmed Etman, op. cit., p. 115 n. 3.

راجع

٥٨ - Wilamowitz, Griech. Trag., vol. IV, p. 357; cf. Kamerbeek, Trach., p. 26 & comm. 582, 896-946.

وسياق الحديث عن نظرية باورا

Whitman, op. cit., pp. 112, 114-5 & n. 34.

٥٩ -

Ahmed Etman, op. cit. p. 117 n. 6.

٦٠ -

٦١ - عن مفهوم الاغريق لفكرة الأمل راجع :

Ibidem, P. 118 n. 3.

٦٢ - عن فكرة الهدية القاتلة التي يقدمها العدو راجع :

Ibidem, p. 118 n. 3

٦٣ - Arnold Toynbee, "The Legend of Heracles" (in: A Study of History, Oxford Londres 1939), VI pp. 465-476, esp. p. 474

٦٤ - H. North, Sophrosyne, Self-knowledge and selfrestraint in Greek Literature. (Cornell Studies in Classical Philosophy, XXXV. Ithaca Cornell University Press 1966 p. 62 n. 70.

Aristotle, Poetica, 1452 b34- 1453 a 2 & 7-9.

٦٥ -

Jebb, Trach., p. XXI; cf. Glanisky, op. cit. pp. 40-41.

٦٦ -

Ehrenberg- op. cit., p. 145-146.

٦٧ -

Adams, op. cit. p. 108.

٦٨ -

Ahmed Etman, op. cit., p. 124.

٦٩ -

Ehrenberg, op. cit., p. 153

٧٠ -

- M. McCall, "The Trachiniae: Structure, Focus and Herakles," AJP XCIII-I (1972) pp. 155-161.
- Ehrenberg, op. cit., p. 149. - ٧٢
- A.W.H. Adkins. "Aristotle and the Best Kind of Tragedy" - ٧٣
C Q XVI (LX 1966), pp. 101-2; cf. ibidem, opp. 78-9, 83.
- Aristotle, Poetica, 1450 a 24-5. - ٧٤
- Ibidem, 1450 a 22-3. - ٧٥
- T.V. Wilamowitz — Moellendorff, Die dramatische Technik des Sophokles (Berlin 1917), passim, esp. pp. 39-40, 46, 49, 86, 89-104. - ٧٦
- Dio Chrysost., LII. 17. - ٧٧
- Anonymous, Peri hypsous, XV. 7; XXX.5; XXXII.3. - ٧٨
- Jones, op. cit., pp. 165-6. - ٧٩
- Aristotle, Poetica, 1450 a 39. - ٨٠
- Ibidem, 1450 a 39-b3. - ٨١
- Herakleitos, peri tou pantos, Frag, 121. - ٨٢
- S.H. Butcher, Poetica, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts, (4th ed, Dover Publications 1951), p. 349, cf. pp. 334 ff. - ٨٣
- Aristotle, Poetica, 1451 a 32-5. - ٨٤
- Ibidem, 1450 a 4-6. - ٨٥
- Ibidem, 1450 a 15, 22-3, 38 - ٨٦
- Jones, op. cit., pp. 12-3, 18-19. - ٨٧
- Jebb, Oed. T., p.XXIV ff. - ٨٨
- Kitto, Form and Meaning in Drama (Methuen 1956 repr. 1964) pp. 233-4. - ٨٩
- Aristotle, Poetica, 1450 a 15-17. - ٩٠
- Ibidem, 1459 a 37-b1; cf. 1451 a 16-19. - ٩١
- Ibidem, 1451 a 19-22. - ٩٢

T.F. Hoey, "Presential Imagery in the Trachiniae of Sophocles Summary of Dissert, for the degree Ph.D. 1963" HSCP LXVIII (1964), pp. 417-9.

٩٤ - عن هذه الفكرة أنظر :

Ahmed Etman, op. cit., p. 135 n. 3.

A. Beck, "der Empfang Ioles. Zur Technik und Menschengestaltung in ersten Teile der Trachinierinnen," Hermes LXXXI (1953), pp. 10-21, esp. 16.

٩٦ - يري كمربيك أن الأبيات ٤٦٢ - ٤٦٣ تتحدث عن هرقل لا يولى .

Kapsomenos, Sophocles Trachinierinnen und ihr Vorbild, - ٩٧ Eine Literaturegeschitliche und textkritische Untersuchungen (Athens 1963) p. 177.

Webster, An Introduction to Sophocles (2nd ed. Methuen - ٩٨ 1969) pp. 87 ff.

٩٩ - عن فكرة الميت يقتل الحى في المسرح ألاغريقي راجع :

Ahmed Etman, op. cit., p. 139 n. 2.

Aesch., Agam. 1580.

- ١٠٠

Ehrenberg, Sophocles and Pericles (Oxford 1954) pp. 24- - ١٠١ 5, 25-6.

Ahmed Etman, op. cit., p. 142 n. 3.

- ١٠٢

Ibidem, p. 42n. 4.

- ١٠٣

Bowra, op. cit., passim; of Waldock, op. cit., pp. 149-150. - ١٠٤

Torrance, op. cit., pp. 270-3.

- ١٠٥

١٠٦ - عن فكرة العدمية - أى أن الانسان لا يساوى شيئاً - في الأدب الاغريقي عامة أنظر :

Ahmed Etman, op. cit., p. 143 n.3.

Kitto, Sophocles Dramatist and Philosopher (London Oxford Press 1958). pp. 22-3, 40-41, 44, 55, 57-8. - ١٠٧

Idem, GK, Trag., pp. 137-8, 146-7; Idem, Poiesis, p. 233.

J.C. Opstelten, *Sophocles and Greek Pessimism* (Amsterdam 1952, Leiden-Brill 1969) pp. 219-220; cf. Jones, op. cit., pp. 167, 172-3, 195.

١٠٩ - أبيات ١٤٠ ، ٢٠٠ ، ٢٢٨ ، ٢٥١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩ ، ٢٨٨ ،
٣٠٣ ، ٣٩٩ ، ٤٣٧ ، ٥١٣ ، ٥٦٦ ، ٦٤٤ ، ٧٥٢ ، ٨٢٦ ،
٩٥٦ ، ٩٨٣ ، ٩٩٥ ، ١٠٠٢ ، ١٠٢٢ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٨ ،
١٠٨٦ ، ١١٠٦ ، ١١٤٨ ، ١١٨٥ ، ١١٨٨ ، ١١٩١ ،
١٢٧٨ .

cf. Hom. Iliad IV. 384; Hesiod, Theog. 235 - ١١٠

١١١ - يرى ويتمان أنه توجد بالمسرحية ثلاث نبوءات لا إثنان فقط .
أما ماكسويل فيرى أنه يوجد حشد مختلط من النبوءات في هذه
المسرحية :

Whitman, op. cit., p. 102; J.C. Maxwell, "Milton's Samson and Sophocles, 'Herakles'" PQ XXXIII (1954) pp. 90-91.

Herakleitos, Peri tou Pantos, 11. - ١١٢

Kickwood, op. cit., pp. 78-9. - ١١٣

M.P. Nilsson, *A History of Greek Religion*. Transl. by F.J. Fielden (New York 1964) 252. - ١١٤

Philostratos Neot., 415 k9-13; cf. D.L. Page, *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962), Soph. Fragm. 737p. 381. - ١١٥

Meautis, *L'Oedipe a Colone et le Culte des Heros* (Neuchatel 1940) p. 36. - ١١٦

T. Gaisford (ed.), *Mega Etymologikon* (Oxford 1948 - repr. Amsterdam 1962) s.v. Dexion. - ١١٧

L.R. Farnell, *Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality* (Oxford 1921) pp. 259, 363. - ١١٨

A.C. Pearson, *The Fragments of Sophocles*. (Cambridge 1917, Amsterdam 1963), 10, 17. - ١١٩

- U.V. Wilamowitz — Moellendorff, *Der Glaube der Hellenen* (Berlin 1931-32, Leiden, Brill 1969) II p. 233; cf. E.R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Boston 1957), p. 193 n. 86.
- Cicero, *De Div.*, I 54. — ١٢١
- Philostrat, *Neot.*, 392 k4. — ١٢٢
- Ahmed Etman op. cit., pp. 151 ff. — ١٢٣
- Ibidem, pp. 152-6. — ١٢٤
- Hesych., s.v. *Heros* — ١٢٥
- Plato, *Symposion*, 202 E — ١٢٦
- Bowra, op. cit., pp. 341-4. — ١٢٧
- Linforth, "Religion and Drama in *Oedipus at Colonus*" — ١٢٨
CPCP XIV/4 (1951) pp. 75-191.
- Farnell, "The Paradox of *Prometheus Vincit*," JHS LIII (1933) pp. 40-50. — ١٢٩
- Kitto, *Poesis*, p. 8-9; cf. pp. 360-1; cf. Idem, *GK. Trag.*, p. 315; idem, *Soph.* pp., 46-7. — ١٣٠
- Linforth, "The Pyre on Mount Oeta in Sophocles' *Trachiniae*," CPCP XIV/7 (1952), p. 266. — ١٣١
- M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre* (2nd ed. Princeton University Press 1961), pp. 39, 42 170-1, 185, 186, 187. — ١٣٢
- ١٣٣ - قارن « هرقل فوق جبل أويتا » لسينيك بيت ٥٧٢ « كان هرقل
يجوب آفاق الأرض فتجولا ومقهورا بالخمير . . . »
- "Vagus in orbe fertur et victus mero "
- Otto Benderf, *Griechische und Sicilische Vabenbilder* (Berlin 1868) pp. 91-97, fig. XXXIV; cf. Beazley. ARV 805; cf. Ahmed Etman, op. cit., fig. 6. — ١٣٤
- Soph. vit. 12, 23-7 (Pearson) — ١٣٥
- Cicero, *De Div.*, I 54 — ١٣٦

Murray. op. cit., p. 118. - ١٣٧

١٣٨ - عن شخصية إفيثوس الطيب والمؤية الزواج أخته يولى من
هرقل أنظر : Ahmed Etman. op. cit., p. 163 n. 3-6.

١٣٩ - Galinsky, op. cit., pp. 11-12, 47; G.L. Huxley, Greek Epic
Poetry from Eumelos to Panyassis (London 1969), p. 100;
Nilsson, The Mycenaen Origin of Greek Mythology
(Cambridge 1932), pp. 201-3.

١٤٠ - قارن « هرقل مجنوناً » لسينيكاً أبيات ٤٧٧ - ٤٨٠

١٤١ - Waldock, op. cit., p. 87.

١٤٢ - Jebb, Trach., comm. 311 ff.

١٤٣ - قارن وصف أوفيديوس (Ovid., Metamph., IX 155) وكذلك

وصف سينيكاً « هرقل فوق جبل أويتا » أبيات ٣١٧ - ٣٢٢
١٤٤ - Souda (Suidas), s.v. Oretes; cf. Aristoph. Av. 1488-93;

Lys. 68; cf. Hdt. IX 120, VII 134.

١٤٥ - Apollod., II 7, 7; Diod., IV 38, 1.

١٤٦ - Soph., Antig., 781, Fragg. 941, 3-8 & 13, Fragg. 684 -
(Pearson).

١٤٧ - Euripid, Fragg., 269 (Nauck).

١٤٨ - cf. Kapsomenos, "Metathesis stichon sto keimeno ton
Trachinion tou Sophocleous" Hellenica XXV/1 (1972) pp.
14-19.

١٤٩ - Ahmed Etman. op. cit., p. 168 n. 4.

١٥٠ - Bates, op. cit., p. 145; Jebb, Trach, p. XXXVII.

١٥١ - وعن أوجه التشابه والاختلاف بين ديانيرا سوفكليس وميديا
يوريبيديس راجع ، Ahmed Etman, op. cit., p. 169 n. 4.

١٥٢ - Reinhardt, op. cit., pp. 100-101, cf. 25.

ويري هذا الباحث أن « بنات تراخيس » هي أنموذج للعزلة

المأساوية المزدوجة لأن بطليها لا يلتقيان أبداً على المسرح ،

١٥٣ - قارن سينيكاً « أوديب » أبيات ٩٤٩ - ٩٥٢

- Dion Chrysost., LII 15 & 7- cf. Calder, GRBS II/3 (1970) – ١٥٤
pp. 171-9
- Appollod., II 8, 8. – ١٥٥
- Ibidem, II 7, 7. – ١٥٦
- ١٥٧ - عن تحديد هذه المدة ومادار حولها من نقاش راجع :
Ahmed Etman, op. cit., p. 173 n. 1.
- ١٥٨ - قارن سينيكا « هرقل مجنوناً » بيت ٤٥٢
« عبر كل الأفاق تجول (هرقل) شريداً منفيًا »
Per omnes exul erravit plagas
- ١٥٩ - قارن سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » بيت ٨٠٦ - ٨٠٧
- ١٦٠ - بل إننا نجد في مفهوم البطولة عند العرب القدامى شيئاً من
هذا المفهوم عن الغضب البطولي ، إذ قال شاعر قديم من
شعراء كندة يمدح عمرو بن هند
تكاد تميد الأرض بالناس إن رأوا
لعمر بن هند غصبةً وهو عابث
- ١٦١ - يقول سينيكا (Epst. LIXVI 3)
« يمكن أن يزرغ من الكوخ الصغير رجل عظيم ، ويمكن أن
ينحفي الجسد الصغير والمشوه والحقير روحاً في غاية الأبهة
والجمال »
- Bowra, op. cit., p. 135. – ١٦٢
- Aristotle, Polit., 1253 b 27. – ١٦٣
- Seneca, Epst., IX 5 & 15. – ١٦٤
- Whitman, op. cit., pp. 39-40, 98-99; cf. Kitto, Soph, p. 36; – ١٦٥
Jones, op. cit., p. 256; Galinsky, op. cit., p. 50; Ehren-
berg, From Solon to Socrates. Greek History and Civiliza-
tion during the Sixth and Fifth centuries B.C. (London —
Methuen 1967), pp. 349-51; D.S.J. Butaye, “Les dieux et
le bonheur dans les tragedies de Sophocle,” LEC XXXIV
(1966) pp. 109-113 & Idem. “L ideal de Larete dans les
Tragedies de Sophocle,” LEC XXXII (1964) pp. 352-5;

- A.W.H. Adkins, *Merit and Responsibility, A Study in Greek Values* (Oxford 1970) p. 193 n. 23.
- Whitman, op. cit., pp. 277-9. — ١٦٦
- Kirkwood, op. cit., pp. 277-8. — ١٦٧
- Des Places, op. cit., pp. 73, 225; : ومن هولاء نشير الى — ١٦٨
- Mazon, op. cit., p. 17; cf. Whitman, op. cit., p. 114; Ehrenberg, *Tragic Heracles*, p. 164.
- Aristotle, *Poetica*, 1452b 9-10; cf. 11-13. — ١٦٩
- ١٢٣١ - ١٢٢٤ « قارن سينيكاً » هرقل فوق جبل أويتا — ١٧٠
- Aristotle, *Poetica*, 1452 b12. — ١٧١
- Ehrenberg, *Tragic Heracles*, p. 164. — ١٧٢
- Bates, op. cit., p 19; cf. Opstelten, op. cit., p. 42 f., 65-66. — ١٧٣
- cf. Butaye, "la Fragilite du bonheur Humain dans les — ١٧٤
- Tragedies de Sopnocle" LEC XXXVI (1966) pp. 119 ff.
- J. Carriere "Sur L' Essence et L'Evolution du Tragique — ١٧٥
- chez les Grecs," REG LXXIX (1966) pp, 9 ff.
- Cicero, *Tusc. Disp.*, II viii, 20. — ١٧٦
- ١٢٦٤ « قارن سينيكاً » هرقل فوق جبل أويتا — ١٧٧
- cf. Eurip., *Hipp.* 1423-5, Seneca, *De Provid.* III 9
- cf. Pindaros, *Olymp.* IV 22; Seneca, *De Provid.* I 5-6, II 6, — ١٧٨
- III 3.
- Pindaros, *Nem.*, VI 4-7. — ١٧٩
- Linforth, "The Pyre on Mount Oeta in Sophocles" *Trachiniae* — ١٨٠
- CPCP XIV/7 (1952) pp. 259, 264.
- A.W. Verrall, "On the Calender machinery of Sophocles — ١٨١
- Trachiniae*" CR X (1896), pp. 85-7; cf. J.E. Harrison, *Epilegomena to the Study of Greek Religion & Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (New York University Books 1962), pp. 369-370.
- Apollod. II 6, 2,; Diod. IV 31, 4f. — ١٨٢

١٨٣ - عن دور الشمس و حرارتها في تطوير الحدث بالمرحبة أنظر :
« بنات تراخيس » أبيات ٦٤٠ وما يليه ٦٩١ ، ٦٩٧ ، ٧٦٥ ،
وما يليه .

- ١٨٤

Linforth, "The Pyre on Mount Oeta ..." CPCP XIV/7 (1952), pp. 261 ff.

cf. Dion Chrysost. LXIII 7, Apollod., II 7, 5. - ١٨٥

Strabo, X 2, 19. - ١٨٦

Ibidem - ١٨٧

cf. Oxford Class. Dict., s.v. marriage, sacred. - ١٨٨

وجدير بالذكر أن الزواج المقدس بين زيوس وهيرا يعادل
أسطوريا « ميلاد الكون »

(generatio mundi) Vide Chrys, Stoic, S V F II 622

١٨٩ - قارن سينيكاً « هرقل فوق جبل أويتا » بيت ١٣٧

Linforth, "The Pyre on Mount Oeta ..." CPCP XIV/7 - ١٩٠
(1952), pp. 262, 263, 265; Idem, "Religion and Drama in
Oedipus Colonus," CPCP XIV/4 (1951) p. 130, 180 f.,

Pindaros, 'Olymp. IV, II ff., Pausanias, V, 7, 7. - ١٩١

١٩٢ - قارن سينيكاً « هرقل فوق جبل أويتا » بيت ١٦١٨ وما يليه .

J.G. Frazer, The Golden Bough. A Study in Magic and - ١٩٣
Religion, Vi p. 340 n. 4, p. 341.

Apollod., II 7, 7. - ١٩٤

J. Bollack, "Huit notes sur Sophocle (Trach. 1105 s.)," - ١٩٥
RP XLIV/1 (1970) pp. 6-7:

وعن التفسير اللغوي لاسم هرقل أنظر سينيكاً « هرقل فوق
جبل أويتا » ترجمه وتقديم د. احمد عثمان « المقدمة ص

٥٩ - ٦٢

Kitto, Poiesis, p. 169; Idem, GK Trag, p. 294 - ١٩٦

Cf. Soph. Philoct., 802. - ١٩٧

Musurillo, "Fire-Walking in Sophocles Antigone 618-9," – ١٩٨
TAPA XCIV (1963) pp. 167-75 n. 15-16.

وقارن سينيكاً « هرقل فوق جبل أويتا » المقدمة ص ٨٢
ومايلها

١٩٩ - وجدير بالذكر أن سوفوكليس في مسرحية أنتيجوني « (أبيات
٦١٨-٦١٩) يشير مرة أخرى على الأرجح إلى بعض المعتقدات
الشرقية وهي التأليه فوق المحرقة أو ربما المشي فوق النار ،
أنظر الحاشية السابقة :

٢٠٠ - راجع :

J.K. Mac Kinnon, "Hercles intention in his second re-
quest of Hylus: Trach. 1216-51," CQ XXI (1971) pp. 33-41.

K. Schefold, Myth and Legend in Early Greek Art, (Lon- – ٢٠١
don 1966) p. 39, 70, fig. III & 60 a.

٢٠٢ - راجع سينيكاً « هرقل فوق جبل أويتا » المقدمة ص ٧١ وما
يلها

Jebb, Trach., comm. ad 1224; Cf N.X. Chourmouziades, – ٢٠٣
"Morphes Siopes Kai problemata Logou," Hellenica XXI
(1968) p. 284.

J. De Romilly, L 'Evolution du pathetique d' Eschyle a – ٢٠٤
Euripide (Paris 1961) p. 41.

G. Norwood, Greek Tragedy (4th ed, London 1948 repr. – ٢٠٥
1953), p. 156.

Bowra, op. cit., pp. 142-3. – ٢٠٦

Mac Kinnon, op. cit., p. 40. – ٢٠٧

Musurillo, The Light and Darkness. Studies in the drama- – ٢٠٨
tic poetry of Sophocles (Leiden 1967) p. 75.

٢٠٩ - راجع سينيكاً « هرقل فوق جبل أويتا » المقدمة

W.K.C. Guthrie, A History of Greek Philosophy (Cam- – ٢١٠
bridge University Press 1967-9), III PP. 338f.; Cf. II pp.
133-4.

طبقات مسرحية « بنات تراخيس »
التي رجع إليها

- DAIN (A.) : Sophocle, tome 1 (Les Trachiniennes).
Mazon (P.) Texte établi par Alphonse Dain et traduit
par Paul Mazon. Paris, Les Belles Letters
1955.
- JEBB (R.C.) : Sophocles. The Plays and Fragments with
critical notes, commentaries and transla-
tion in English Prose, Including the Greek
Text: Part V The Trachiniae. Cambridge
University Press 1892 (Leiden-Brill 1969).
- KAMERBEEK (J.C.): The Plays of Sophocles. Commentaries: II
The Trachiniae. Leiden-Brill 1959 (1970).
- PEARSON (A.C.) : Sophoclis Fabulae. Recognovit brevique
adnotatione critica instruxit A.C. Pearson.
Oxford 1924 (1964).
- STORR (F.) : Sophocles with an English Translation vol.
II (Trachiniae). The Loeb Classical Lib-
rary 1913 (1951).

أسماء الشخصيات
باللغة اليونانية القديمة

ΤΡΑΧΙΝΙΑΙ

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

| | |
|--------------------------|----------|
| ΔΗΙΑΝΕΙΡΑ | ΛΙΧΑΣ |
| ΔΟΥΛΗ ΤΡΟΦΟΣ | |
| ΥΛΛΟΣ | |
| ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΤΡΑΧΙΝΙΩΝ | ΗΡΑΚΛΗΣ |
| ΑΓΓΕΛΟΣ | ΠΡΕΣΒΥΤΣ |

شخصيات المسرحية

- ديانيرا** : زوجة هرقل وأم هبالوس وهى فى أواخر الثلاثينات من عمرها.
- المربية** : وصيفة ديانيرا وهى فى سن متقدمة.
- هبالوس** : ابن هرقل ، من ديانيرا ، وهو فى مطلع الشباب ، ولايتعدى الثامنة عشرة.
- الجوقة** : عذارى من مواطنات تراخيص ، صديقات مخلصات لديانيرا التى هى بالنسبة لهن ملكة وسيدة (anassa بيت ١٣٧) وليست فتاة أو أميرة (despoina بيت ٤٩) ومتوسط اعمارهن لا يتعدى العشرين بكثير.
- الرسول** : من أهل تراخيص ، فى سن الشيخوخة.
- ليخاس** : رسول هرقل وخادمه الأمين ، لايتعدى عمره الأربعين.
- هرقل** : بطل الأبطال الاغريق ، ابن زيوس من الكمنى ، وزوج ديانيرا ، وهو يناهز الخميس.
- شيخ مسن** : على رأس حاشية هرقل من الخدم والأتباع.

العنوان الأصلي للمرجية :

TPAXINIAI

بنات تراخیس

تألیف : سوفو کلیس

ترجمہ : د. احمد عثمان

مراجعة : د. محمد حمدي ابراهيم

المشهور

(تراخيس ، فوق جبل أويتا ، أمام قصر هرقل)

ديانيرا : هناك حكمة سائرة بين الناس ، ظهرت منذ القدم ...

تقول :

إنك لاتستطيع أن تعلم علم اليقين ماذا كان عليه حظ
إنسان ما ،

أكان سعيدا أم شقيا ؟

لا ... لاتستطيع أن تعرف ، إلا بعد أن يموت هذا
الإنسان .

أما أنا فقد رأيت وعرفت حظي في الحياة !

وقبل أن أرحل إلى هاديس عالم الموتى !!

إنه حظ تعيس ... تعيس وثقيل ،

فحتى عندما كنت لأزال أعيش في قصر أبى أوينيوس
في بليورون ،

إستبد بى الخوف من الزواج ، أكثر من أى عذراء
أيتولية .

إذ أن خطيبي الأول كان إله النهر أخيلووس ،

الذى تردد علينا مرارا وتكرارا ، يطلب يدى من أبى .

ظهر فى أشكال ثلاث ... مرة فى شكل ثور ، وأخرى

على هيئة ثعبان يتلوى فى سرعة وخفة .

ومرة ثالثة يتخذ جسم إنسان ووجه ثور ، تنساب جارية

من لحيته الكثة ينابيع المياه العذبة .

وبينما كنت أترقب هذا العريس الخفيف ،
تضرعت للآلهة أن تنهى حياتي التعيسة
قبل أن يزفوني إلى فراش الزوجية مع هذا الوحش .
وفي النهاية ، وبعد طول إنتظار ، جاء من بعث السرور
في نفسي .

إنه ابن زيوس من ألكميني ، هرقل المجيد ،
الذي إشتبك مع ذلك الوحش الرهيب في معركة ،
وخلصني منه .

٢٠

ماذا جرى في هذه المعركة ؟ هذا مالا أملك القدرة
على وصفه ... بل لا أعرف عنه شيئاً ! إذ كنت من
العب في ملكوت
آخر ، ويستطيع أن يصفه لكم من جلس يراقب المشهد
غير عابىء ولا خائف من نتائجه .

أما أنا فقد تسمرت ساكنة وساكنة في مكاني ،
مصعوقة بالخوف خشية أن يعود عليّ جمالي في النهاية
بالألم ،

ولكن زيوس الحكم الأعلى في كل المعارك وضع لهذا
الصراع نهاية طيبة - إن كانت حقاً هذه نهاية طيبة ! -
لأنني كعروس منتقاة ارتبطت بهرقل ،
ومنذ ذلك الزمان ، وحتى الآن ، لم أحصد من زرع
الخوف

سوى الخوف . فأنا في قلق دائم عليه .

وليل الأرق يهبط عليّ بالألم ، فيتبعه ليل آخر بألم
جديد ، هو بدوره متبوع بليل ثالث مؤرق وعنيد ،
وهكذا الليالي على التوالي .

٣٠

وأنجبنا أولادا ، لا يراهم أبوهم هرقل إلا لماما .
كما يفعل الفلاح الذى يزرع حقلا بعيدا ، يراه
عندما يبذر البذور مرة وعندما يحصد المحصول مرة
أخرى ،

هكذا كان نصيب زوجى من الحياة الزوجية . ما أن
يأتى

إلينا بالمنزل ، حتى يرسله القدر مرة أخرى بعيدا عنا ،
ليعمل فى خدمة رجل آخر (يوريسشيوس) وتحت
إمرته . والآن وبعد أن أتم القيام بتلك الأعمال (الإثنى
عشر) ،

الآن يبلغ بى الخوف أقصى المدى . فند أن قتل
هرقل إفيثوس الهام فإننا نعيش هنا فى تراخيس
منفيين ، أو كالضيوف عند رجل أجنبي . أما
هو - هرقل - فأين هو ! ؟

لا أحد يدرى ... وأنا نفسى لا أعرف سوى أنه
رحل بعيدا ، وأصابنى بآلام القلق الحادة خوفا عليه .
إننى على ما يشبه اليقين من أن شرا ما قد حاق به
فلقد مضى وقت ليس بالقصير - عشرة شهور
كاملة ، إزدادت خمسة أخرى - دون أن تصلنا
منه أية أنباء قط !

نعم ... لا بد وأن مصابا ألما قد ألم به ،
وهذا ما ينبىء به هذا اللوح المسطور والذى تركه
لى هرقل قبل الرحيل . ولطالما تضرعت للآلهة
أن لا يكون مجلبة للشراى قد تسلمته واحتفظت به .
: أى سيدتى ديانيرا ... لطالما لاحظتك عن

كثب وأنت تتوجعين بمرارة ، وتذرفين دموعا غزيرة ،

٤٠

المرية

٥٠

وتثنين في ألم لغياب زوجك هرقل . والآن ،
إن سمح للعبيد أن ينصحوا الأحرار ، وجب على
أن أشير عليك بما ينبغي أن تفعله .
فلماذا - وأنت تنعمين بهذه الوفرة من الولد -
لاترسلين أحدهم في البحث عن زوجك (ووالدهم) ؟
لم لاترسلين هيالوس بالذات ؟ فهو الذي ينبغي عليه
أن يذهب بالفعل في هذه المهمة ، إن كان يعنيه حقا
التثبت من أن أباه على مايرام .
أنظري ها هو يأتي مسرعا نحو المنزل ... لقد جاء في
الوقت

المناسب ، وبوسعك الآن - إن كنت ترين أن حديثي
قد أصاب التوفيق - أن تستفيدي من نصيحتي ، ومن
وجود هذا الشاب ... وعلى الفور .

٦٠

(يدخل هيالوس)

ديانيرا : (تخاطب هيالوس) أي بني ! ... ولدي قد تسقط من
الشفافة المتواضعة كلمة الحكمة الرفيعة نعم وعلى
خير وجه ... فهذه امرأة من العبيد (تشير إلى المريية)
قد فهِت بكلمة نبيلة .

هيالوس : وماذا قالت يا أماه ؟ أخبريني بالأمر ،
إن جاز لي أن أحيط به علما

ديانيرا : قالت إنه عار عليك ... ألا تكون قد ذهبت
قط للبحث عن أهلك في أي مكان ... أيا كان ،
بعد أن طال غيابه إلى هذا الحد ، دون أن يُعرف له
مكان

هيالوس : ولكنني أعرف مكانه ... إن كان يمكن أن نصدق
ماشاع بين الناس .

- ديانيرا : وفي أية بقعة من الأرض يقيم يابني ؟
قل ماسمعتنه يدور على الألسنة .
- هيالوس : يقولون أنه قضى الموسم الماضي - طيلة عام
كامل - يكد ويكدح في خدمة سيدة
ليدية ياتمر بأمرها .
- ديانيرا : إذا كان قد وقع له ذلك بالفعل ... فهو لا يدهشني
مهما كان ...
- هيالوس : وعلى أية حال فلقد تخلص هرقل من هذا
العبء فيما أعلم .
- ديانيرا : فأين هو إذن الآن ؟ قل لي ... ماتتواتر
به الأنباء ... أهو حي أم ميت ؟
- هيالوس : يقولون إنه يشن حربا ، أو على وشك
أن يشن حربا على أرض يوبويا ... أي على مدينة
يوريتوس
- ديانيرا : (مطرقة) أتعرف يابني أنه عندما رحل ترك
معى نبوءات موثقة بشأن هذه البلاد ؟
- هيالوس : أية نبوءات يا أماه ؟ لاعلم لي بما تتحدثين عنه !
- ديانيرا : قالت النبوءات آنذاك يا ولدي إنه إما على
وشك أن ينهى حياته للأبد ، أو إنه سينجز عمله
الأخير هناك ، ويعدها سيقضى حياة سعيدة
على الدوام ... إذ أن يوبويا ستشهد نهاية الآلام .
ومن الجدير بك يابني أن تذهب على الفور لتمد له
يد العون ، ولا سيما أن مصيره يتأرجح الآن بين
كفتي الميزان ... أليس كذلك ؟ لأن أباك إن هلك
هلكنا معه ، وإن نجا نجونا به . *

* بيت رقم ٨٤ مشكوك في صحته بإجماع كل الطبقات التي عدنا إليها .

هبالوس : ها أنا ذاهب ياأماه ، ولوكان قد نعى إلى علمى
أمر هذه النبوءات وما تنطوى عليه ، لكنت قد ذهبت
لأقف

إلى جوار أبى منذ زمن طويل . ثم إن قدر أبى وأسلوب
حياه المعناد لم يتركنا لنا مجالا للشعور بالخوف أو
القلق عليه أكثر من اللازم . أما الآن وقد عرفت الموقف
فإننى لن أدخر جهدا لكى أتم بالحقيقة إماما كاملا .

٩٠

(يخرج)

ديانيرا : فلتذهب إذن يابنى ، لأن من يسعى وراء أنباء
طيبة - حتى ولو بعد فوات الأوان - سيلقى أحسن الجزاء
إن وفق فى الحصول على هذه الأنباء .

الجوقة : (أغنية الدخول) *
يا ابن إلهة الليل
تولد من أحشائها ساعة موتها وإستسلامها ،
حيث تتنازل عن عرش النجوم اللامعة ،
وتخلد للراحة فى وهج نهارك .
أى إله الشمس ! ... إليك أتوسل
إكشف لى النقاب ... أين يوجد ابن الكمينى ؟
أنت يامن تسطع فى الضوء الباهر !
قل لى ما إذا كان يسكن مضائق البحار

* فى أثناء دخول الجوقة يكون هبالوس قد خرج ، ولكن لانعرف على وجه اليقين ما إذا كانت
ديانيرا تدخل القصر هنيهة ثم تعود فى بيت ١٢٢ ، أو أنها لاتدخل القصر قط ، وتظل على منصة
التمثيل أثناء دخول الجوقة ، أما المربية فن المؤكد أنها تترك المشهد لأن الممثل الذى يؤدى دورها
ينبغى أن يغير ملابسه ليؤدى دور الرسول .

أويسترخى فوق القارتين * * .
أفصحى لى أيتها الشمس ... أفصحى لى ياعين
السماء !

فأنت بصيرة بكل شيء .
ذلك أن ديانيرا كما أعرفها مهمومة الفؤاد
على الدوام . وإذا كانت فيما مضى
عذراء تُمنح جائزة للفائز في الصراع ،
فهى الآن أشبه بطائر حرم من وليفه .
إنها لاتستطيع قط أن تهدىء من روعها ،
ولا أن توقف قطرة من دموعها .
لأن خوفا عنيدا يلاحقها ،
انه الخوف على زوجها الغائب .
وفى قلق وأرق تذوب وتهفو

إشتياقا لفراش الزوجية المهجور
بائسة يائسة تترقب النذير بقدرها المشثوم
أما هوفكما يرى المرء موجة تلاحق موجة ،
تطاردها فى اليم رياح الجنوب التى لاتكل ،
أورياح الشمال العاصفة ... هكذا متاعب حياته
شديدة الإضطراب ... كثيرة العواصف كالبحر
الكريتى .

ترد سليل كادموس (هرقل) فى دوامة عاتية ،

* * دارجل طويل حول المعنى المقصود هنا ، فليل إن المضائق هى مضائق البحر الأسود أى
البحر الأسود والدردنيل . أما القارتان فهما أوربا وآسيا (وأفريقيا التى كانت قديما تعتبر جزءا من آسيا) .
ويقول لويد جونز H. Lloyd Jones (Classical Quarterly , 1954 pp.91 ff.) إننا هنا يمكن
أن نضع يدنا على إشارة إلى عمردى هرقل ، أى مضيق جبل طارق . المهم أننا هنا أمام هرقل
العملاق الأسطورى لا البطل الانسان زوج ديانيرا . وجدير بالذكر أن عبارة سوفوكليس هذه ستجد
لها صدى فى مسرح شكسبير ولا سيما « يوليوس قيصر » .

(تصده للخلف ، وتهبط به حيناً ،
ثم ترفعه إلى أعلى أحياناً)

وفي كل حال يرعاه إله ما ... ينتشله وينقذه
من الهبوط غرقاً في هاوية العالم السفلى

١٢٠

(تدخل ديانيرا)

سيدتي ديانيرا ... أقدم لك أسمى آيات التبجيل
وأخذ عليك حالتك هذه ، وأحدثك بعتاب ،
بل وأقول لك أنك لاتحسنين صنعا ،
إذ تقتلين الأمل الجميل ، وتتآكلين بالقلق الأليم .
ألا تذكرين أن ابن كرونوس نفسه زيوس ،

الملك المهيمن على كل شيء ،
لم يعط أحداً من البشر حظاً بلا كدر .
بل يدور الترح والفرح على التوالى دواليك
بين كافة أبناء البشر ،

تماماً كما يلف نجم الدب في ممراته الدائرية
فالليل ذو النجوم لا يدوم للبشرية ،
ولا المصائب ولا الثروة أبدية ،

١٣٠

وعندما تذهب ... بعيداً عنا ،
ياخذ انسان آخر دوره ... بدلاً منا ،
فينال السعادة والحرمان .

ومن ثم أيتها الملكة أود أن تضعي ذلك نصب عينيك ،
وآلا تدعى الهموم الفتاكة تتغذى على آمالك ،
ومن رأى زيوس ، ولو مرة واحدة ، مهملًا هكذا
لأبنائه لا يكثر بمصائبهم ؟

١٤٠

ديانيرا * : إننى أقطع بأنكن * * قد سمعتن بمتاعبي
وهذا ما أتى بكن إلى هنا ! ؟
ولكن كيف يأكل الألم قلبي ! ؟
فهذا ما لم تجربنه بعد وليتمكن لاتعلمنه بالمعاناة قط .

نعم فالنبت الغض يبرز برعما ،
وينمو ويتزعزع في أماكنه الخاصة ، التى تحميه
من وهج إله الشمس ووابل المطر وعاصف الرياح .
ولكنه يتمتع بحياة ناعمة بلا متاعب .

هكذا تكون حياة العذراء منا
فما أن يدعونها زوجة (فلان) ، حتى تأخذ
نصيبها من هموم الليل وأرقه .

فهى إما تخاف على زوجها ، أو على أطفالها .
مثل هذه الزوجة تستطيع أن تتفهم متاعبي ،
وتقدرها بقدر ماتعانى هى نفسها .

ماعلينا ... لقد بكيت من قبل مصائب كثيرة
حطت على ، لكننى سأحدثكن الآن عما
هو أشد وأنكى من كل ماعنيت من قبل .

فعندما رحل هرقل زوجى وسيدى من المنزل
فى رحلته الأخيرة ، كان قد ترك لى فى البيت

* كانت ديانيرا على منصة التمثيل منذ بيت ١٢٢ أو ١٢٤ والإيسوديون (المشهد الحوارى) الأول
بيت ١٤١ - ٤٩٦ يقدم لديانيرا فرصة مصارحة الجوقة بالسبب الخاص الذى يدفعها دفعا للخوف
والقلق هذه المرة ، وبالتحديد النبوءة التى تركها هرقل لها . ثم يصل ليخاس من أوغاليا ومعه
الأسيرات ، وتعلم ديانيرا قصة يولى .

* * الضمير هنا مفرد فى النص ولكنه يدل على الجمع .

لوحا قديما نقشت عليه علامات ما * .

لم يكلف نفسه عناء شرحها لى من قبل قط .

لأن المهام التى كان يخرج لها كانت بلا عدد
على الدوام . حيث كان يرحل دوما رحيل من هو
فى طريقه إلى النصر ، لا إلى الموت .

١٦٠

أما هذه المرة فإنه ، كما لو كان مقبلا على الموت ،
أحاطنى علما بنصيبى فى ممتلكات بيت الزوجية ،
وكيف سيقسم أبناؤه فيما بينهم أنصبتهم من الميراث
فى أراضى أبيهم . . حدد الزمن ، وقال
عندما ينصرم عام وثلاثة شهور بعد رحيله عن البلاد ،
عندئذ فإنه من المقدر إما أن يموت أو - إذا بقى
حيا بعد هذه الفترة - أن يحيا من الآن فصاعدا
حياة مطمئنة بلا متاعب .

هكذا - كما قال - سيتم تنفيذ الأقدار التى

١٧٠

قدرتها الآلهة فيما يتعلق بأعمال هرقل .

كما أن هذا هو ما أفصحت عنه شجرة البلوط العتيقة فى
دودونى

ذات مرة على لسان الكاهنتين بيلياديس * * .

والآن قد آن الأوان وحانت اللحظة المحددة

لتنفيذ مارسمة القدر ، وتحقيق مانصت عليه النبوءة ؛

لذا قفزت من مرقدى المورق ،

* (Xyn themata) وهى كلمة تذكرنا بعبارة هوميروس (Semata lygra) « علامات مميّنة »
(الإلياذة الكتاب السادس بيت ١٦٨) . وهى تعنى إما العلامات - أو الأبيجدية - التى كتبت بها
نبوءة هرقل عندما تلقاها ، وكانت آنذاك علامات خاصة تحتاج إلى خبرة وحكمة فى فك طلاسمها .
* * البيلياديس (Peleides) = « الحامتان » وهو الاسم الطقسى للكاهنتين فى نبوءة دودونى بشمال
غرب بلاد اليونان (إقليم إبيروس) . إنها نبوءة زيوس التى تقابل نبوءة أبوللون فى دلفى ، حيث كان
الاسم الطقسى للكاهنتين هو « النحلان » (Melissai) وهناك تفسيرات عديدة لهذه الأسماء .

وجشكن مفزوعة يا صديقائي . تعذبنى

فكرة ثقيلة ثقيلة جدا .

إذ قد يكون من نصيبى أن أبقى طول عمري

محرومة من أنبل الرجال أجمعين

رئيسة الجوقة : صه ... لاتنطقى بكلمات مشؤومة ،

فإنى ألمح على البعد رجلا يتقدم منا ، وقد

زين رأسه بإكليل يشى بالأخبار السارة التى يحملها

(يدخل الرسول)

١٨٠ الرسول : مليكتى ديانيرا ! لأكن أول من يعلن

لك الأنباء ، ويخلصك من المخاوف .

اعلمى أن ابن الكمينى حى يرزق ،

بل إنه قد انتصر فى المعركة على أعدائه ،

وأرسل باكورة الأسلاب إلى آلهة الوطن .

ديانيرا : ما هذا الكلام الذى تقوله أيها الشيخ ؟

الرسول : عما قريب سترين بنفسك ، وعند

باب منزلك ، زوجك مرموق وقد

توج هامته بإكليل النصر .

ديانيرا : وممن علمت ماتقول ؟ أهو من أبناء الوطن ؟

أم هو أجنبى ؟

الرسول : لقد وصل ليخاس مبعوث هرقل ،

وفى المرعى الصيفى أعلن لحشد من الناس

الأنباء ، التى ما أن إلتقطتها حتى طرت

١٩٠ بها اليك هنا ، لأكون أول من يعلنها أمامك

فأفوز منك بالشكر والمكافأة .

ديانيرا : فلماذا لم يأت هو بنفسه ان كان حقا

يحمل أخبارا سارة ؟

لم يتيسر له ذلك فكل أهل منطقة
 مالميس إلتفوا حوله في دائرة محكمة ،
 وأجاطوا به من كل جانب ، وأمطروه بوابل
 أسللتهم . فكل منهم شغوف لأن يسمع أنباء عيرقل ،
 ولم يستطع الرسول أن يتحرك قيد أنملة ، فهم
 جميعا منكبون عليه ليسمعوا منه ما يشنف
 آذانهم ، ولن يتركوه حتى يشبع نهمهم .
 وهكذا فإن شغفهم قد قيد حركته على غير
 ارادته ، ولكنك على أية حال ستريه
 وجهها لوجه بعد هنية .

ديانيرا ٢٠٠ : أى زيوس يامن تحكم جبل أويتا
 وتحرس مراعيه المقدسة سليمة لاتمسها بهيمة ،
 ولا تقطعها يد البشر ، ها أنت في النهاية قد
 منحتنا من لدنك فرحا ... إصدحن بالأغاني
 يانساء القصر ! أنتن يامن بالداخل تحت سقفه ويامن
 تقفن خارج
 أبوابه ... دعونا الآن نستمتع ببصيص
 الضوء الذى لاح في الأفق دون توقع مع
 هذه الأنباء التى نسمع
 الجوقة * : أيتها العذراوات ... يابنات هيا !

* ليست أغنية الجوقة هذه ستاسيمون (Stasimon) كما قد يبدو ، بمعنى أنها لاتقع بين
 مشهدين حواريين (إيسوديا) كاملين ولكنها هيورخيا (Hyporchema) أى « أغنية تأتي في
 لحظة فرح مفاجيء » . وهى هنا تعد تلبية لرغبة ديانيرا « إصدحن بالأغاني » ، وكرد فعل مباشر
 وعفوى للأنباء السارة . وهنا تنقسم الجوقة إلى قسمين ليتبادلا الرقص والغناء . فأبيات
 ٢٠٥-٢١٥ يغنيها إما قائد الجوقة ، أو قائد نصفها ، أو هذا النصف مجتمعا . أما الأبيات
 ٢١٦-٢٢٠ فيغنيها قائد نصف الجوقة الثانى ، أو هذا النصف مجتمعا . وفى الأبيات
 ٢٢٢-٢٢٥ يلثم شمل الجوقة وتغنى وترقص معا .

هيا نرفع الأصوات بأسعد الأغنيات ،
هيا يا غاني النصر فوق موقد المنزل ،
وفي قلب هذه الأغنيات
دعن أصوات الرجال تدوى
تصعد برنينها إلى أبوللون
حامينا ... ذى الجعبة اللامعة
وفي تلك الأثناء أيتها العذراوات هيا ،
هيا يابنات ، ارفعن اصواتكن
بأغنية نصر بايانية
صحن بها عاليا نحو أخته ،
أرتميس أورتيجيا صائدة الغزلان ،
التي تمسك بيديها شعلة النار .
وأرسلنها الى عرائس (التلال والأنهار)
جيرانها وحاشيتها .

٢١٠

روحي تطير بالنشوة !!
وهيهات أن أقاوم إغراء المزمар
يا من تهيمن على روحي ! ... نظرة !
فغصن اللبلاب ... صولجان با كخوس
قد جذبني ... وغلبني
إيوى ! ... إيوى ! * ... با كخوس !
إنه يشدني الآن شدا لكى أدور
في حلقة الرقصات البا كخيات

٢٢٠

(يظهر ليخاس من بعيد وهو يقود طابور الأسيرات)
النصر ! النصر ! يا إله النصر بايان !
(يخاطبن ديانيرا)

* صيحات با كخية طقسية تدوى في أثناء شعائر عبادة هذا الإله تعبيراً عن الجزل والنشوة .

سيدتى العزيزة ... أنظرى !

ها هى أخبار النصر تتجسد

وتأتبك أمام ناظريك على قدميها !

ديانيرا : نعم إني آراه يا صديقتى العزيزات ،

وهل يخفى على عين مترقبة

قدوم هذا الحشد من الأسيرات ؟

(مخاطب ليخاس)

إليك التحية أيها الرسول الذى طال إنتظاره ،

إن كنت حقا تحمل أنباء سارة ،

ليخاس : نحن سعداء بعودتنا ، وسعداء بتحياتك لنا .

وهى ، ياسيدتى ، تحية تناسب ماتم إنجازه

فعلا . ومن أسعده الحظ ، مثلى ،

جدير بترحيبك الجميل

ديانيرا : يا أعز الأصدقاء ، أخبرنى أولا

بما أتوق الى معرفته قبل أى شيء آخر

هل سأسقبل هرقل حيا ؟

ليخاس : أوكد لك أننى بالفعل قد تركته حيا فى كامل

قوته وصحته ، لا يثقل كاهله المرض .

ديانيرا : وأين ؟ فى أى مكان من بلادنا أو البلاد الأجنبية ؟

قل لى أين ؟

ليخاس : على رأس جزيرة يوبويا (الشمالى) حيث يقيم

المذابح لزيوس كينايوس ، * ويقدم له القرابين من

* زيوس كينايوس أى زيوس المعبود فوق رأس كينايون ، وهو أقصى الشمال الغربى من جزيرة

يوبويا ، التى تقرب هناك كثيرا من فم خليج ماليس . ويسمى هذا المكان الآن رأس ليثادا

(Lithada) ويبلغ إرتفاع التلال هناك ٢٨٠٠ قدم . أما أويغاليا فكانت على بعد ٥٠ ميلا تقريبا

جنوب شرق كينايون ، وتتبع أراضي إريتريا .

محصول الأراضي الخصبة حولها .

ديانيرا : سدادا لنذر كان قد قطعه على نفسه ، أم
تراها تلبية لأوامر النبوءة ؟

٢٤٠ ليخاس : كان نذرا قد نذره عندما كان يجمع
دخول أويخاليا فاتحا ، حيث أسرها
وجلب منها أولئك الأسيرات اللاتي ترينهن بعينيك

ديانيرا : وهؤلاء النساء الأسيرات ... أستحلفك
بالآلهة ! ... بنات من ؟

فهن جديرات بالإشفاق ؛ إن لم أكن قد
جانبني الصواب في تقدير مصيبتهن .

ليخاس : إنهن الأسيرات اللاتي إصطفاهن
هرقل غنيمة لنفسه وقربانا للآلهة ،

بعد أن تم له فتح مدينة يوريتوس عنوة .

ديانيرا : فقد كانت الحرب إذن ضد هذه المدينة

هي التي حجبت عنا ، فطال غيابه عبر هذا
الزمن غير المحدود ، والأيام التي لا حصر لها ؟

ليخاس : لا ... ليس بالضبط ... فطوال الشطر

الأكبر من هذه المدة حجبت ملكة ليديا هرقل

- لا كإنسان حر ، بل كعبد إبتاعته - هكذا

قال هو نفسه . ولا ينبغي أن تغضبى لكلامى هذا

ياسيدتى طالما أن زيوس هو المدبر لكل أمر .

٢٥٠

هكذا قضى هرقل عاما كاملا كعبد فى خدمة

أومفالى ، وتحت إمرتها ، كما قال هو نفسه ، تلك الملكة

الأجنبية . ولكم آله هذا التعذيب ، حتى أنه

ألزم نفسه بقسم مقدس أنه يوما ما

لا بد من أن يستعبد الرجل المسؤول عن عبوديته

وفجيعته ، بل وأن يستعبد زوجه وولده .
ولم تذهب كلمته أدراج الرياح
فبعد أن أصبح طاهرا بإنقضاء فترة العبودية
جمع جيشا (من المدن الأخرى) وراح يهاجم
مدينة يوريتوس . فهذا الرجل - كما قال - هو
الوحيد من بين البشر ، الذى يشترك فى حمل
مسئولية المعاناة المهيئة ، لأنه عندما زاره
هرقل - كصديق قديم - فى منزله رشقه
يوريتوس بوابل من الكلمات المريرة والهجوم
اللاذع قائلا :

٢٦٠

حقا إنك تمسك فى يديك سهاماً لا تخطىء
أهدافها قط ، ولكن أبنائى قد غلبوك
فى الرمى بالقوس .

وصاح يوريتوس أيضا وهو يقول :
إنك مجرد عبد ... عبد مغلوب على أمره
فى حوزة رجل حر .

وذات مرة وعلى مائدة الطعام ، وبينما كان هرقل
الضيف مخمورا قذف به يوريتوس خارج
أبواب قصره . وهكذا كان الغضب قد تملك
هرقل عندما أتاه إفيثوس فوق تل تيرينس
بحثا عن خيوله الضالة . وبينما كان الشاب يحملق
يعينيه الهائمتين فى مكان ما ، ساحت أفكاره فى أماكن
أخرى .

٢٧٠

وعندئذ قذفه هرقل من فوق مرتفع يشبه القلعة ،
ولكن زيوس مليكنا ، الأب الأولمبي لكل الأشياء ،
غضب من جراء هذه الفعلة النكراء ، وأرسل

هرقل لكى يباع عبدا ، ولم يتهاون فى عقابه
لأنه هذه المرة - وهى الوحيدة - أزهى روح إنسان
غيلة وغدرا . ولو كان هرقل قد إنتقم لنفسه أثناء العراك
جهارا لكان من المؤكد أن يعفو عنه زيوس
للإنتصار والقصاص العادل . ذلك أن الآلهة أيضا
لا تحب العجرفة ولا تحبذها .

٢٨٠

وهكذا فإن أولئك الذين تهادوا فى التكبر
والاهانات اللاذعة صاروا الآن جميعا من
سكان هاديس ، وسقطت مدينتهم فى أغلال
العبودية . أما هؤلاء النساء اللاتى ترينهن
فقد وجدن بعد العز البائد حياة لا يحسدن
عليها ، ويأتين إليك هنا ذليلات . وهذا
ما أمرنى به زوجك وسيدنا ، فأنا خادمه الأمين
أنفذ كل أوامره . أما هو نفسه فتأكدى
من أنه سيكون إلى جوارك هنا بمجرد أن
يفرغ من تقديم قرابين التطهر إلى زيوس
أبيه (حامى الأبوة) ، حمدا له أن منّ عليه بالفتح
المبين .

ولعل هذا بالفعل هو أحلى كلام نختم
به ما نقلنا من أنباء سارة

٢٩٠

رئيسة الجوقة : والآن يا مليكتى ! قد تبدى لك الفرح عيانا بيانا ،
فبعضه يقف أمامك متجسدا فى هؤلاء النسوة ،
والبعض الآخر علمته من هذه الأنباء الواعدة .

ديانيرا : نعم .. وكيف لا أفرح ؟ .. إنه يحق لى الآن أن
أنطلق ، وقد سمعت أنباء مؤكدة أن زوجى

بخير، وعلى ما يرام. فمثل هذا الحظ السعيد
ينبغي أن يوازيه بالضرورة فرح مماثل - ومع
ذلك فهناك ما يسمح لذوى التروى بالخوف
من أن تكون هذه السعادة التى بين أيديهم مقدمة
للسقوط فى شقاء يتلوها .

نعم يا صويحبائى ، يخامرنى شعور داخلى ...
فى الأعماق .. شعور غريب بالأشفاق .. وأنا
أنظر إلى هؤلاء الأسيرات المنكوبات . فهن يضعن
أقدامهن على أرض غير أرضهن ، منفيات
بلا وطن ... بلا أهل . ربما كن من قبل
سليلات آباء أحرار الحسب والنسب .

٣٠٠

أما الآن فقد حكم عليهن بحياة الأسر والعبودية
أى زيوس ! ... يا واهب النصر !
ليتنى لا أرى قط أحدا من ذريتى
يلقى مثل هذا المصير ! ... وإلا فليته
لا يقع - إن كان مقدرا - لأحد منهم
وأنا على قيد الحياة ! هذا هو الخوف الذى
يتتابنى ، وأنا أنظر إلى هؤلاء الأسيرات
(مخاطب يولى)

أيتها الشقية ! قولى من تكونين من بين هؤلاء
الفتيات الصغيرات ؟ عذراء أنت أم لك أبناء ؟
من مظهرك يبدو لى أنك لم تخبرى هذه الأشياء ،
ويبدو كذلك من مظهرك أنك سليلة النبلاء
(مخاطب ليخاس)

ليخاس ! ... هذه الفتاة الغريبة ... بنت من من
البشر ؟

٣١٠

- من هى أمها ؟ ومن يكون أباه ؟
 قل لى فانا أشفق عليها أكثر من الأخريات ،
 عندما أنظر إليها أدرك أنها الوحيدة بينهن
 التى عرفت كيف تواجه مصيرها
- ليخاس : (يارتباك) وأنى لى أن أعرف ؟ ولم تسألينى أنا ؟
 على أية حال فلربما تكون من ذوات الحسب والنسب فى
 بلادها .
- ديانيرا : أليست من نسل الملوك ؟ قل لى :
 أليس ليوريتوس إبنة ؟
- ليخاس : لست أدرى ! ... فانا فى الواقع لم أستجوب
 هذه الفتاة قط .
- ديانيرا : ألم تسمع حتى اسمها... تنطق به أية واحدة
 من رفيقاتها فى هذه الرحلة ؟
- ليخاس : على الإطلاق ! ... فقد كنت أودى واجبى فى صمت
 ٣٢٠ ديانيرا : (مخاطب يولى) أيتها الفتاة التعسة ! دعينى على الأقل
 أعرف من لسانك أنت ما أبتغى معرفته ،
 فإنها حقا مأساة ، ومعاناة بالنسبة لى ، أن
 لا أعرف من تكونين .
- ليخاس : إن فتحت فيها ، وسمحت لكلمة واحدة أن تسقط
 من بين شفيتها ، فستكون قد خالفت حالتها السابقة
 التى كانت عليها . لأنها لم تنبس بينت شفة قط ،
 ولكنها كانت على الدوام تتألم تحت وطأة مصيبتها .
 وظلت حزينة ، تذرف دموعا غزيرة ، منذ
 تركت أرض الوطن حطاما تذروه الرياح .
 وهى حالة جد ضارة بالنسبة لها هى نفسها ،
 ومع ذلك فلها عذرها .

ديانيرا : دعها إذن في حالها ، ولتدخل لتقيم تحت
سقفنا في صمت وسكون كما يحلو لها ،
حتى لا ينالها منى ألم جديد يضاف إلى آلامها ،
ويكفيها ما هي فيه بالفعل .
بل دعنا جميعا ندخل ، لكي تتمكن أنت من
الانطلاق في طريق العودة مسرعا ، وأجهز
أنا شؤون المنزل

٣٣٠

(يتقدم ليخاس ومن ورائه الأسيرات الى داخل
القصر ،

بينما يقترب الرسول الذي كان فيما يبدو يسمع
الحوار بين ليخاس وديانيرا في صمت وهو الآن
يهمس في أذن ديانيرا)

الرسول : حسنا !... لكن ليس قبل أن تتمهلي هنا
قليلا ... بعيدا عن تدخلينهن منزلك ،
وحتى تعلمي ما ينبغي لك أن تعلمي ... حيث
أنك لم تسمعي بعد كل الحقيقة ... وأنا
على علم تام بهذه الأشياء جميعا .

ديانيرا : ما معنى هذا ؟ ولم تستوقفني هكذا ؟

الرسول ٣٤٠ : توقفى !... واسمعي !... فمن قبل إستحقت
الأنباء التي حملتها لك أن تصغى إليها ... ولم
يك إصغاؤك عبثا ... ولن يكون الآن كذلك .

ديانيرا : أفعلى إذن أن أ استدعى أولئك إلى هنا من جديد ؟
أم يكفي أن أصغى إليك أنا وهؤلاء العذارى

فقط (مشيرة إلى الجوقة) ؟

الرسول : لك وهؤلاء فقط يمكن أن أتحدث بصراحة ،

دعى الآخرين يذهبون !

ديانيرا : حسنا ، ها هم قد ذهبوا ، فدع حديثك يكشف النقاب عن مرامك !

الرسول : ذلك الرجل لم يدل إليك بالحقيقة في كل ما قاله لك توا .

فإما أن يكون قد نقل إليك أخبارا كاذبة وملفقة ، وإما أنه لم يتحر الأمانة فيما أعلنه من أنباء للناس من قبل .

ديانيرا : ماذا تقصد ؟ أفصح ! ... تكلم بوضوح ، فلم أفهم معنى ما تقول . ٣٥٠

الرسول : لقد سمعت بنفسى ذلك الرجل يعلن في حضور الكثيرين من الشهود أنه من أجل هذه الفتاة دمر هرقل يوريتوس ومدينة أويخاليا ذات القلاع الشاهقة . كان إله الحب إيروس ، وحده من بين كل الآلهة ، الذى أوعز إليه بإطلاق سهام الحرب . فليست آلام العبودية عند أومفالى فى ليديا ، ولا قتل إفيتوس بقذفه من فوق شاهق التلال هو السبب . فلقد نحى ليخاس جانبا أمر هذا الحب ، وقصّ عليك قصة أخرى مختلفة .

الحقيقة أنه لما فشل هرقل فى أن يقنع أباهـا بأن يسلمه ابنته ليتخذها رفيقة فى فراشه تذرع بحجة واهية ، وشن حربا فتاكة على وطنها - حيث كان يوريتوس يجلس على عرشه ، وكما قال ٣٦٠

ليخاس نفسه - فقتل هرقل أباه الملك
ودمر المدينة . والآن كما ترين فإنه
وهو في طريقه إلى هنا يرسلها مع الأخباريات
إلى المنزل سلفا . وليس بدون غرض ياسيدتى ،
فهو يرسلها إلى هنا ، لا كخادمة أسيرة - فليس
لك أن تحلمى بهذا - وإنما عشيقة وأميرة
قلبه الذى اشتعل بالحب نحوها .

لهذا السبب يا مليكتى رأيت أن أحيطك
علما بكل ذلك الذى سمعته من لسان الرجل
نفسه . وقد سمعه معى الكثيرون من جماهير
تراخييس المحتشدة حوله فى ساحة السوق العامة بهدف
سماع أنباء

هرقل . وهم جميعا مثلى يستطيعون إثبات كذبه .
وإنى لىتابنى الأسف لأن كلماتى ليست مما
تطربين لسماعه ، ولكنها مع ذلك صادقة وأمينة .

ديانيرا : يا لشقائى !... ياويل !... فى أى مأزق
أجد نفسى ! وأى مصدر خراب غامض
سمحت له بالتسرب إلى داخل منزلى وتحت سقفى ! ؟
حقا إننى تعيسة ! فهى اذن فتاة
بلا إسم كما أقسم الذى أحضرها إلى هنا ! ؟

الرسول : لا... فلها إسم يشهد بحسبها ونسبها . *
إنها إبنة يوريتوس الذى سماها يولى ،

٣٨٠

* هناك قراءة أخرى لهذا البيت ٣٧٩ أخذت بها طبعة أكسفورد التى أعدها
بيرسون (Pearson) ، وكذا طبعة كمريك (Kamerbeek) ، حيث أعطيا هذا البيت
لديانيرا واستبدلا كلمة omma = المظهر بكلمة onoma = الإسم .

فهى من نسل والدين لم يستطع ليخاس أن يقول
عنها شيئاً ، لأنه - على حد قوله - لم يستجوبها .
رئيسة الجوقة : اللعنة !... اللعنة !... لا أقول على كل فاعلى الشر ،
بل بصفة خاصة على ذلك الذى بالخداع المشين يزرع
القلق فى القلوب .

ديانيرا : أيتها الفتيات العزيزات ماذا على أن أفعل ؟
أعترف لكن بأن هذه الأنباء التى جاءتنا مؤخراً
قد أصابتني بالدوار والذهول .

رئيسة الجوقة : إذهبي واستجوبى ليخاس !... !
عساه يقول لك الحقيقة كاملة ، إن
أفلحت فى إنتزاع الاجابة على أسئلتك
انتزاعاً ، بوسيلة أو بأخرى .

ديانيرا : حسناً... ها أنا ذاهبة إليه... فى
مشورتكن نصيحة هى عين الصواب
(تهم بالانصراف إلى داخل القصر)

٣٩٠ الرسول : وأنا...أأنتظرك هنا ؟ بم تأمريننى ؟
ديانيرا : إنتظر (تلمح ليخاس) ولكن هاهو
يخرج من المنزل من تلقاء نفسه ، ودون أن
أستدعيه .

(يدخل ليخاس)
ليخاس : سيدتى أية رسالة سأحملها منك إلى
هرقل ؟ أعطنى الأوامر ، فأنا كما ترين
راحل إليه

ديانيرا : كيف ؟... ولم تتعجل الرحيل قبل أن أتحدث
معك ثانية ؟ لقد جئنا متأخراً ، ولم يكن
لدينا وقت لمزيد من الحديث معك .

- ليخاس : حسنا ! إن أردت أن تستفسري
عن شيء... فأنا رهن إشارتك
- ديانيرا : وهل ستزودني بالحقيقة ، وبكل أمانة حقا ؟
- ليخاس : نعم وليشهد على ذلك زيوس العظيم ،
فسأصرح لك بكل ما أعرف من حقائق .
- ٤٠٠ ديانيرا : من تكون إذن هذه الفتاة التي أحضرتها معك ؟
- ليخاس : إنها من يوبويا ولكن لأى أبوين...
هذا ما لا أعرفه .
- الرسول : (مت دخلا) أيا هذا ! أنظر هنا فى عينى !
يبدو أنك لا تعرف مع من تتحدث ! ؟
- ليخاس : ومن تكون أنت حتى تسألنى هذا السؤال ؟
- الرسول : بل لا تتهرب من الإجابة ، إن كان لديك شيء
من الشهامة والفطنة .
- ليخاس : وأمام صاحبة الصولجان ، مليكتى ديانيرا
بنت أوينيوس وزوجة هرقل... أليس كذلك ؟
- الرسول : بلى... وهذا بالضبط ما كنت أرغب فى سماعه
منك... إنك تقول إنها مليكتك ؟
- ليخاس : نعم... هذا صحيح !
- ٤١٠ الرسول : قل لى بربك إذن ما هى العقوبة التى
ينبغى أن تفرض عليك ، إن ثبت أنك مقصر فى
أداء واجبك نحوها ؟
- ليخاس : مقصر فى أداء واجبى نحوها ؟ أية ألغاز هذه ؟
- الرسول : ليس عندى ألغاز... بل هى حقائق ثابتة ،
وإنك أنت الذى تتحدث بلغة الألغاز
- ليخاس : إذن فإنى راحل... ما كان أغنانى عن
سماعك طيلة هذا الوقت !

- الرسول : ولكن ليس قبل أن تجيبني على سؤال بسيط
- ليخاس : سل ما تشاء ، فمن الواضح أنك ثرثار ،
عني لا يمكن إسكاتك بسهولة .
- الرسول : هذه الأسيرة التي أحضرتها معك هنا الى
القصر... أظن أنك تعرفها جيدا ! ؟ مه !
- ليخاس : نعم أعرفها... ولكن لماذا تسألني عنها ؟
- الرسول : ألم تقل إن هذه الفتاة التي أحضرتها
أسيرة - وتظاهرت ، وتصنعت أمام ديانيرا أنك لا
تعرفها -
- ٤٢٠ : ألم تقل إنها يولى بنت يوريتوس ؟
- ليخاس : أنا !... أنا قلت ذلك ! أمام - مَنْ - مِنْ البشر ؟
من وأين الرجل الذى سيأتى ليشهد بأنه سمع
مثل هذا الكلام منى ؟
- الرسول : قلته أمام الكثيرين من مواطنينا... قلته فى
قلب حشود التراخينيين... وسمعتك جماهيرهم
الغفيرة وأنت تقول ذلك... أهل تراخيس كلهم
شهودي
- ليخاس : آه !... يقولون إنهم سمعوا هذه الأشياء منى ؟
ولكن لا يمكن أن يكون شيئا واحدا : أن تنقل أنت
ما تتخيل أنك سمعته ، وأن تنقل نقلا دقيقا
ما قيل بالفعل .
- الرسول : أية تخيلات فى الموضوع ! ؟ ألم تقل ، مؤكدا
حديثك بالقسم ، إنك أحضرت هذه الفتاة عروسا
لهرقل ؟
- ليخاس : أنا ! ؟ عروسا لهرقل ؟ (مخاطبا ديانيرا)
أستحلفك بالآلهة يا مليكتي العزيزة ! قولى لى

٤٣٠ من عساه أن يكون ذلك الغريب ؟ (مشيرا إلى الرسول)

الرسول : إنه من كان حاضرا مع الناس بنفسه ، وسمعتك

تقول إن المدينة كلها أويخاليا قد فتحت من
أجل حب هذه الفتاة... نعم لم تدمر هذه المدينة
الملكة اللبديّة... ولكن حب هرقل لهذه الفتاة
هو الذى دمرها .

ليخاس : سيدتى !... دعى هذا الرجل يغرب عنا !
فليس مما يتناسب مع عاقل أن يتبادل الحديث
مع مريض مثله .

ديانيرا : ولكنى استحلقت بزيوس المهيمن بصاعقته
على قمة جبل أويتا ذات الغابات ألا تحجب
شيئا من القول عنى . فالمرأة التى تتوجه إليها
بالحديث ليست شريرة ، ولا تنقصها الخبرة بطباع
الرجال ، وتعرف أنه ليس فى طبيعة الأشياء

٤٤٠ أن يكون السرور من نصيب بعض الناس دون غيرهم
وعلى الدوام . وتعرف كذلك أن من يقف فى وجه
الحب مصارعا وجهها لوجه فقد أخطأ التفكير ، وأساء
التقدير . فالحب يغلب حتى الآلهة ، ويفعل بهم ما
يشاء ،

والحب الذى يتحكم فىّ أنا نفسى... كيف لا أعرف
أنه يتحكم فى أخريات مثلى ؟
سأكون مجنونة بحق لو أنحيت باللائمة
على زوجى الذى أصيب بمرض الحب ، أو أثبت
هذه الفتاة شريكته فى هذا الداء الذى
لا يجلب العار عليها ، ولا ينالنى بالأذى
لا وجود لشيء من هذا القبيل . ولكن إذا كان

قد علمك أن تكذب فقد تعلمت درسا مشينا .
 أما إذا كنت أنت الذى علمت نفسك بنفسك
 هذا الدرس ، فسوف تبدو قاسيا وشريرا ،
 مع أنك ترغب فى أن تكون مفيدا ورحيما .
 نعم قل لى الحقيقة كاملة . فبالنسبة للرجل
 الحر تعد وصمة عار وخيمة العواقب أن
 يدعى كذابا . وإذا كنت تظن أن أكذوبتك
 ستمر بسلام ، ودون أن يلاحظها أحد ، فهذا
 لن يحدث . لأن هناك الكثيرين الذين سمعوك .
 وإذا كنت تخشاني ... فإن خشيتك هذه فى غير محلها ،
 لأن الذى يؤلنى بحق هو جهلى بالحقيقة ،
 أما المعرفة ... فماذا يخيفنى منها ؟

ألم يعشق هرقل نساء أخريات كثيرات من قبل ؟ فليس
 بين البشر من عشق النساء أكثر منه ! ولم تتلق
 واحدة منهن أية كلمة عتاب أو تأنيب من جانبي .
 كما لن تلقى منى هذه الفتاة شيئا من هذا القبيل ،
 رغم أن هرقل قد يكون منغمسا فى حبها تماما . *
 فأنا فى الواقع أشعر بإشفاق عميق كلما نظرت إليها ،
 لأن جماها قد دمر حياتها . كما أنها ، وهى البائسة ،
 قد حطمت عن غير قصد أرض آباءها ، وجلبت إليها
 ذل العبودية .
 ولكن دع الأمور تأخذ مجراها الطبيعى ، وتسائر

* دار جدل طويل حول من يكون المقصود هنا بالإنفاس فى الحب أهو هرقل أم يولى . ويحبذ كمربيك أن يكون هرقل هو المقصود لا يولى ويؤيده فى ذلك جيب وطبعة لويب وأخذنا بهذا التفسير .

الريح . وأقولها لك واضحة : إخدع من تشاء
بالأكاذيب ، أما لي فلا تقل إلا الحقيقة الكاملة دائما !
إسمع كلامها ! فقد فاهت بكلام طيب ،

٤٧٠

رئيسة الجوقة : ولن تلقى منها لوما فيما بعد ، ومنا ستلقى الشكر .

ليخاس : حسنا ! يا سيدتي العزيزة ! حيث أننى
قد أدركت الآن أنك إنسان ، وذات فكر إنسانى ،
ولست متعجرفة ، ولا تتجاوزين حدودك ،
سأكشف لك النقاب عن الحقيقة ، كل الحقيقة ،
لن أخفى منها شيئا قط . وهى بالفعل كما قال ذلك
الرجل . نعم ! لقد تغلغل الحب الطاغى فى أعماق
قلب هرقل منذ أمد طويل ... حب هذه

الفتاة التى بسببها دمر هرقل بسهمه
أويخاليا ، وطنها ، تدميرا تاما . ولأنه من
الواجب على أن أشرح موقفه بالحق

أقول أنه لم ينكر ذلك أبدا ، ولم يأمرنى بأن أخفيه .
ولكننى أنا نفسى يا سيدتى خشيت أن
أجرح مشاعرك بأنبأى غير السارة ، وأذنبت
إن كنت تعتبرين ذلك ذنبا .

٤٨٠

والآن على أية حال يا سيدتى ، وقد عرفت القصة
كلها ، فمن أجل صالحك وصالح زوجك على حد
سواء تقبلى وجود هذه الفتاة عن طيب خاطر ،
وبنية حسنة ، وإلترضى دوما الكلمات العطوفة
التي قلتها من قبل بشأنها . لأن ذلك الرجل ، الذى
قهر يديه كل الأشياء الأخرى ، قد إندحر مهزوما أمام
حبه لهذه الفتاة ! !

ديانيرا

: إن تفكيرى فعلا قد هدانى لأن أتصرف هكذا ،
وكما أشرت علىّ ، فلن أضيف إلى همومى مرضا
جديدا بالدخول فى حرب خاسرة ضد الآلهة .
لكن هيا الآن ندخل المنزل ، حتى أحملك رسالتى إلى
هرقل . ذلك أن الهدايا ينبغى أن ترد بهدايا مناسبة ،
فلتأخذ رسالتى هذه إذن معك . فليس
من اللائق أن تعود خالى اليدين ، وقد جئتنا
مصحوبا بهذا الموكب الكبير من الأسيرات . مبعوثا من
من قبل هرقل الحبيب .
(يخرجون جميعا ديانيرا وليخاس والرسول)

الجوقة (*) :

عظيم وقوى دائما ذلك النصر
الذى تحوزه القبرصية إلهة الحب !
لن أطيل الحديث عما حدث مع الآلهة ،
لا... ولن أحكى كيف تغلبت على ابن كرونوس
زيوس نفسه ! وهاديس الإله فى عالم الظلمات !
وبوسيدون الذى يهز الكون !... لا لن أحكى عن ذلك
كله
ولكننى سأغنى بقصة هذه العروس ،
التي كانت مرصودة كجائزة الصراع .
كم كانا متنافسين شرسين اللذين
إشتبكا فى صراع دموى من أجل الفوز بيدها !
وفيه إرتفعت أعمدة التراب إلى عنان السماء ،
كان الأول بينها هو إله النهر الفياض
له شكل الثور النطّاح ،

٥٠٠

* هذا هو الستاسيمون الأول أى الأغنية الأولى التى تلقنتها الجوقة وهى مستقرة فى
الأوركسترا ، وتقع فيما بين مشهدين حواريين ، وتكون هذه الأغنية من
إستروفة ٤٩٧ - ٥٠٦ وردها أى أنتيستروفة ٥٠٧ - ٥١٦ ثم إيبودوس ٥١٧ - ٥٣٠ .

٥١٠

بأربعة أرجل وقرون ،
 لأنه أخيلسووس من أويندادى ،
 أما الثانى فهو القادم من طيبة الباكخية ،
 ملوِّحا بقوسه اللدن المرن
 وسهامه وعصاه !
 إنه ابن زيوس هرقل ،
 وإلتحم الغريمان فى خضم الصراع
 للظفر بالعروس ،
 وكانت القبرصية ربة الاحتفالات بالزواج البهيج
 - هى وحدها من بين الآلهة - تقف فى قلب
 الحلبة ، بيدها صولجان الحكم والقضاء ،
 تتابع لكلمات الأيدى وقعقات الأقواس والسهام ،
 ودوت نطحات قرون الثور .
 ثم وقع الإلتحام المباشر ، وأمسك كل منها
 بالآخر . فالتفت الساق بالساق ، والذراع بالآخر ،
 وارتطمت الجباه إرتطامات قاتلة ،
 وارتفع أنين كل منها يطرق الأذن بالرعب .
 وفى تلك الأثناء كانت هى -
 ديانيرا ذات الحسن والجمال الغض -
 تجلس على مبعدة فى جنب التل ،
 ترقب فى قلق نتيجة الصراع ،
 لتعرف من بينها سيكون زوجها !
 هكذا إحتدمت المعركة كما وصفتها لكم . *

٥٢٠

* هذا البيت رقم ٥٢٦ مضطرب وموضع خلاف شديد فيما الطباعات التى عدنا إليها . وتجنبنا الدخول فى خضم المناقشات حوله . ويستطيع القارئ المتخصص أن يعود إلى تعليقات جيب وكامريك .

ولكن عين العروس الجميلة - حائرة
هذا الصراع الدموي - كانت ترقب الموقف
في قلق مثير للإشفاق !
وفجأة أخذها الفائر ، وفارقت
أمها على الفور ، وكأنها بُقيرة وليدة ، ما أن ولدت
حتى إنتزعت من أحضان أمها انتزاعا ،
لتعيش في الغربة وحيدة !
(تدخل ديانيرا)

٥٣٠

ديانيرا : صديقتي العزيزات ! بينما كان ليخاس ،
وهو على وشك الرحيل ، يتحدث بذاخل المنزل
مع الفتيات الأسيرات ، خرجت إليكن خلسة
لأنخصكن وحدكن بالحديث .
فمن جهة أريد أن أخبركن بما دبرت بيدي هاتين ،
ومن جهة أخرى أريد أن تقاسمني ما أعاني .
فهذه العذراء - وإن كنت أظن أنها لم تعد كذلك ،
فهى الآن بلا شك سيدة - قد قبلت وجودها
بمنزلى ، وشأنى فى ذلك شأن البحار الذى
استقبل فى سفينته حملا ثقيلا ... هو فى الواقع
بضاعة غير مرغوبة جاءت لتحطم سكينه الفؤاد .
إذ علينا نحن الاثنين من الآن أن نستظل بظل
عباءة واحدة وأن نقسم حزن هرقل ! !
تلك هى المكافأة التى أرسلها إلى هرقل - الذى
كنت أدعوه مخلصا وخيرا - فى مقابل
أننى أخلصت فى رعاية بيته طوال هذا الوقت .
ولا أملك أن أثور متمرده عليه ،
فقد عاوده مرض العشق من قبل مرات عديدة .

٥٤٠

ولكن أن أعيش معها وأشاركها نفس فراش الزوجية !
فأى امرأة يمكن أن تتحمل ذلك ؟
ولاسيما أنني أرى زهرة شبابها تونع
بينما يذبل شبابى ، يذوى جمالى ويقلع .
وعين الرجال تعشق قطف زهور الجمال اليافع
وتتخاشى الذابل من الزهور .
تلك هى مخاوفى ، فأخشى ما أخشاه
أن يدعى هرقل زوجا لى ، وعشيقا للأخرى
لهذه الفتاة الصغرى .

٥٥٠

ولكن وكما قلت لكن من قبل ، فليس مما يليق
بإمرأة عاقلة أن تغضب .
وسوف أخبركن يا صديقتائى بالوسيلة التى آمل بها
أن أجد الخلاص والمخرج من هذا المأزق .
لدى هدية قديمة ، ف منذ زمن بعيد كان
قد اعطانيها الكنتوروس ، وهى مخبأة فى وعاء
برونزى . إنها الهدية التى اخذتها ، وأنا فى سن
الشباب * من نبوس الذى تغطى صدره غابة من الشعر
أخذتها من دمائه ، التى سألت وهو يسلم الروح للأبد .
فهو المعداوى الذى كان يعبر بالبشر بين ذراعيه
فى مقابل أجر معلوم . يعبر بهم نهر إيونوس
ذا المجرى العميق والفياض . وهو إذ يعبر بهم
النهر لا يستخدم مجدافا ولا شراعا .
ذلك أنه عندما أرسلنى أبى مع هرقل زوجة له ،
رافقه لأول مرة فى طريق العودة . وعند فيضان

٥٦٠

* فى طبعة لويب وجيب تترجم هذه الكلمة بـ « فتاة » (girl) أو « عذراء »
(virgin) ، وهذا خطأ لأن هذه الحادثة وقعت بعد زواج ديانيرا .

نهر إيوينوس حملني نيسوس فوق أكتافه ،
وعندما وصل إلى منتصف النهر داعبني
بأيدي الرغبة الطائشة . فما كان مني إلا أن
صرخت بأعلى صوتي . وفي لمح البصر إستدار
إبن زيوس وصوب يديه سهما مجنحا
إخترق صدر نيسوس إلى الضلوع ، وأحدث
أزيرا وأسال دماء . وبينما كان الكنتوروس
يلفظ أنفاسه الأخيرة قال لي :
يا إبنة أويينوس العجوز ، إن منحت

٥٧٠

« كلامي ثقتك ، فلن يكون عبثا أني عبرت بك
النهر ، ولا سيما أنك كنت آخر من حملته عبر النهر .
فإذا جمعت يديك الدم المتجلط حول جرحي ،
وبصفة خاصة حيث الهيدرا ، وحش ليرنا ، قد
صبغت السهم بسمها الأسود ، فسيكون
هذا بالنسبة لك دواء سحريا ناجعا تعالجين
به قلب هرقل ، حتى لا تقع عيناه وقلبه فريسة
لحب امرأة أخرى بعدك » .
ولقد تديرثُ أمر هذا الدواء السحري يا صديقاتي ،
ذلك أنني بعد موت الكنتوروس احتفظت به ،
أخفيته تماما في مكان بعيد بالقصر .
وها أنا قد دهنت هذا الثوب به
(تشير إلى صندوق في يد أحد الخدم - أو
في يدها -

ويضم الثوب المزمع إرساله إلى هرقل)
ونفذت بعناية كل ما أمرني به ذلك الكنتوروس
قبل أن يموت . لقد أنجزت الآن عملي ،

٥٨٠

ويا ليتنى لا أستطيع الإقدام على أفعال التهور
المردول ! بل ليتنى لا أعلم عنها شيئا !
فأنا بطبعى أمقت النساء الجسورات .
ولكن اذا كان الأمر على نحو أو آخر
سيمكننى من التغلب على هذه الفتاة ،
وإذا كان إستخدام السحر سيعيد إلى حب هرقل
فإننى بالفعل قد أنجزت هذا العمل من حيث التدبير ،
اللهم إلا إذا كنت ترين أننى قد سلكت طريق التهور ،
فعندئذ سأتوقف عن التنفيذ .

رئيسة الجوقة : لا ... إذا كنت على يقين من نجاح ما تعملين ،

فإننا لا نرى فى تصرفك شيئا من الطيش .

٥٩٠ ديانيرا : يقينى ليس مؤكدا ... إنه إحتمال مرجح ،

فأنا لم أجرب هذا الدواء السحري من قبل .

رئيسة الجوقة : لكن ... لكى تتيقنى من شيء أن تخضعيه

للتجربة العملية ... لأن ما يبدو لك أنه اليقين ،

دون أن تجربيه ، لا يعدو كونه وهما .

ديانيرا : حسنا ! هذا ما سنعرفه فى الحال ... فها أنا ألمح

الرجل عند الأبواب بالفعل ، وسيرحل على جناح

السرعة (هامة) أرجو فقط أن تكون خطتى طى

الكتمان سرا بينى وبينكن . لأن المرء حتى لو إرتكب

أعمالا مشينة ، وظلت سرا فى الخفاء ، فإن ذلك على

الأقل سيوفر عليه الكثير من الخزى والعار .

(يدخل ليخاس)

ليخاس : ماذا على أن أفعل ؟ جئت أتلقى

أوامرك يا أبنة أوينيوس ... فلقد تأخرت

هنا بالفعل طويلا .

٦٠٠ ديانيرا : بينما كنت أنت يا ليخاس تتحدث مع الفتيات

الأجنبيات داخل المنزل : كنت أنا أعد

هذا لك (مشيرة إلى الصندوق وبه الرداء) ... إننى

أقصد أنك ستحمل معك هذا الرداء الطويل ،

هدية منى إلى زوجى هناك ... إنه من صنع يدى .

اعطه له ، وقل له أن يضعه على جسمه دون غيره من

البشر .

لا تدع أحدا يلبسه قبله ، وقل له أن يحول

بينه وبين أن تبصره أشعة الشمس ولا لهب النار

فى المذابح المقدسة أوفى الموقد ، قبل أن يلبسه ويقف

عيانا بيانا أمام كل الناس ، ليظهره للآلهة فى يوم ذبح

الثيران وتقديمها كقربان شكر وعرفان

لقد كان هذا نذر نذرتة على نفسى ، إذا سمعته

أورأيته وتيقنت أنه قد عاد سالما إلى منزلنا ،

نعم نذرت أن ألبسه هذا الرداء ، ثم أقدم

للآلهة القرايين على المذبح بفخامة

لم يسبق لها مثيل ، أن يرتدى هو الرداء الجديد .

ولسوف تحمل منى علامة تثبت صحة هذه الأشياء ،

وهى علامة سوف يتعرف عليها بسرعة داخل

دائرة هذا الختم

(ليخاس يتسلم الصندوق)

والآن بوسعك أن ترحل ... ولتحرص أول ما تحرص على أن

تتبع الأصول المرعية ، وهى وجوب أن لا يسرف

الرسول ، أو يفعل أكثر مما هو مطلوب منه . وأحرص كذلك

أن تكسب شكرا مزدوجا منه ومنى على الخدمة التى عهدنا

إليك بها .

٦١٠

٦٢٠ ليخاس : بل سأستعين بهرميس حامى الرسل ،
ولن أقصر قط هذه المهمة الملقاة على عاتقى ،
وسأسلم هرقل هذا الصندوق كما هو ،
وسأضيف رسالتك الشفوية دليلا على هديتك له .

ديانيرا : الآن يمكن أن تنصرف ، فأنت على علم تام
بمجريات الأمور فى بيتنا .

ليخاس : هذا صحيح ... وسأطمئنه بأن كل شيء هنا على ما يرام

ديانيرا : وقد رأيت بنفسك حسن استقبالنا
الفتاة الأجنبية ، وكيف رحبت بها فى ود ؟!

ليخاس : حتى أن الدهش و الارتياح قد ملآ على
فؤادى ! !

ديانيرا : وما عساك أن تقول له أيضا ؟
أخشى أن تحدثه قبل الآوان
٦٣٠

عن مدى اشتياقى له ، وقبل أن أعرف
ما إذا كان هو أيضا مشتاقا إلينا ! ؟
(يخرجان)

الجوقة (*) : يا من تسكنون فى رحاب الينابيع الساخنة
المنبثة فيما بين الميناء والصخرة !

وأنتم يا من تقطنون فى جنبات جبل أويتا !
أوفى أعماق خليج ماليس ،

على الشاطئ المقدس لدى الربة العذراء
ذات السهام الذهبية ، حيث عند

المدخل يتوافد الاغريق فى إجتماعاتهم
الدينية (الأمفيكتيونية) منذ القدم !

سرعان ما سيعود إليكم من جديد
صوت المزمار المجيد ،
ولن يصدح بنغمة الحزن الجافة ،
بل بنغم عذب يتجاوب مع أنغام القيثارة ،
فتطرب حتى الآلهة
ذلك أن الابن الذي حملته ألكميني لزيوس
يشق طريق العودة مسرعا نحو منزلنا ،
حاملا كل الأسلاب التي يمكن أن تحققها
الشجاعة والفضيلة .

لقد كان غائبا عن مدينتنا تماما ،
كان فيما وراء البحر *
لأنعرف عنه شيئا ،

ونتظره ، طيلة إثني عشر شهرا .

أما زوجته التي تحبه حبا جما ،

فيالها من شقية ، غاية في الشقاء !

لقد غرقت في الدموع ، وأهلكت قلبها المعبود .

ولكن إله الحرب آريس وقد استشاط غضبا

إلى حد الجنون خلصها من ليالي العذاب ،

ليته يصل ! ليته يصل !

ليت السفينة ذات المجاديف الكثيرة

التي تحمله إلى هنا ليتها لا تتوقف قط

قبل أن يصل إلى مدينته !

بعد أن يترك المذبح المقدس فوق جزيرة

يوبويا ، حيث قيل إنه يقدم القرابين هناك ،

* يلاحظ أن الترجمة الواردة في طبعة لويب لهذا البيت ٦٤٩ قد

أهملت كلمة « البحر » (pelagion) .

وياليتہ يعود من هناك

مفعماً بالحب ، منغمساً في الرغبة ،
بعد أن إرتدى الرداء الموحى بالحب والاغراء
بفضل سحره الغلاب .

ديانيرا : أی صديقائی ! لكم أخشى أن أكون
قد شططت في كل ما فعلت ... حتى الآن ! !

رئيسة الجوقة : ما هذا الذى تقولين يا ديانيرا
يا إبنة أوينيوس ؟

ديانيرا : لا أدري بالضبط ... بيد أنني أتوجس
خيفة من أن يثبت عما قريب أنني
إرتكبت خطأ فظيلاً بحسن نية ،

رئيسة الجوقة : من المؤكد أن لا علاقة لما تقولين
بالهدية التى أرسلتها الى هرقل ! ؟

ديانيرا : بل هي بالذات ... وإنها لتذكرة للناس كافة
بالأخذوا زمام المبادرة فيما هو ليس واضحاً ،
وما لاتعرف عقباه .

رئيسة الجوقة : ومم تخافين ؟ أخبرينا ...

إذا لم يكن فى الأمر ما يدعو الى الكتمان .

ديانيرا : لقد وقع أمر يا صديقائى غريب ... غريب ! !

حتى أنني إذا قصصته عليكم لقلتن

أن ما تسمعن عجب عجاب وفوق الخيال !

هناك جزاة بيضاء من فروة الأغنام ،

هى التى بها منذ قليل دهنت ثوب هرقل الإحتفالى .

* هذا البيت ٦٦٢ مختلف عليه بين الطبقات التى عدنا إليها .

لقد تلاشت هذه الجزاة تماما ،
وليس هناك من مسئول عن إختفائها
من بين الأحياء والأشياء فى منزلنا ،
بل هى التى إلتهمت نفسها ، وعانت تدميرا ذاتيا .
إذ تأكلت من تلقاء نفسها ، وتفتت تماما
على ظهر قطعة من الحجر .
ولكن ينبغى أن أقص عليكى القصة بالتفصيل ،
حتى تستوعبن كيف وقع ما وقع .
إننى لم أهمل أى شىء من تعليمات الكنتوروس ،
ذلك الوحش الذى عندما كان نصل السهم
النفاذ يخرق جنبه زودنى بنصائحى ،
فحفرتها فى ذاكرتى حفرا كما تحفر الكلمات
على لوح برنزى ، فلا مجال لضياعتها .
وهذه كانت تعليماته التى نفذتها بحذافيرها
أن أحفظ هذا الدواء السحرى
فى ركن قصى وخفى ، بعيدا عن النار والنور ،
فلا تطوله أشعة الشمس . حتى تحين
لحظة إستخدامه ، قبلها بقليل كان على
أن أكشفه وأدهن به ما أشاء ،
وهذا ما فعلته بالضبط . فعندما آن الآوان
وحانت ساعة التنفيذ قمت بعملية دهن
الرداء منفردة وداخل المنزل ،
مستخدمة جزاة من الصوف الناعم ،
كنت قد قصصتها من فروة أغنام منزلنا .
وعندئذ طويت هديتى ووضعتها
- دون أن تقع عليها أشعة الشمس -

٦٨٠

٦٩٠

داخل الصندوق المجوف * الذى رأيتن .

ولكننى عندما عدت إلى المنزل

وقعت عيناي على مشهد عجيب ! لا يمكن وصفه

بأية كلمات ، بل لا يمكن لأى بشر أن يفهمه .

فلقد حدث أننى كنت قد رميت جزاة الصوف

– التى دهنت بها الرداء – فى مكان تلفحه

أشعة الشمس المتوهجة . فعندما سخنت

الجزاة ذابت تماما ، وتفتت حتى صارت

كمسحوق تناثرت ذراته فوق الأرض ،

صارت أشبه بالنشارة التى تتساقط

من منشار نجار يقطع الأخشاب .

٧٠٠

هكذا وفى مثل هذه الحالة كانت جزاة

الصوف تعلو وتهاوى . ومن الأرض

التي إنتثرت فوقها كانت تنبت قطع متجلطة

من الزبد ، كما لو كانت العصارة المركزة

لحببات قرمزية من كروم با كخوس .

وقد صبت على الأرض .

ولذا فأنا التعيسة حقا لأعرف

إلى أين أتجه بأفكارى ! ... كل ما أعرفه

هو أننى بالفعل قد إرتكبت حماقة نكراء .

فلماذا ؟ وبأى مقابل كان على الكنتوروس الوحشى

– وهو يلفظ أنفاس الحياة الأخيرة – أن يقدم

لى جميلا فى حين أن موته كان بسببى ؟

محال أن يكون حسن النية ، وإنما كان يخدعنى

* فى هذا البيت ٦٩٢ يستخدم الشاعر عبارة Koilon Zygastron وكان قد استخدم

من قبل aggos بيت ٦٢٢ .

٧١٠

ليقتل زوجي الذي كان قد صرعه . وها أنا الآن ،
في النهاية ، أتمكن من معرفة هذه الأشياء بعد
فوات الآوان ، حيث لم تعد المعرفة تفيد بشيء .
نعم فأنا وحدي - إن لم تخنى مخاوفي - أنا
البائسة قد أكون المسؤولة عن هلاك هرقل .
فأنا أعرف أن سهم هرقل الذي قتل الكنتوروس
قد أصاب خيرون رغم أنه إله فأدماه .

إنه يقتل كل الحيوانات المتوحشة بمجرد لمسها .
وحيث أنه هو نفسه السم الأسود الذي
انبثق مع الدم من جرح نيسوس فكيف لن
يقضى على هرقل ؟! ذلك ما أتوقعه فعلا ،
بيد أنني مصممة على أنه إذا كان من المقدر
أن يفنى هرقل ، فإنني سأموت معه في نفس
الوقت ، وبنفس ضربة القدر التي تنزل به .

٧٢٠

لأن أية امرأة متمسكة في إصرار بطبيعتها
الخيرة ، لا يمكنها مواصلة العيش وقد تلوث سمعتها .

رئيسة الجوقة : حقا أن الأفعال الشنيعة تستتبع القلق ،
ولكن ينبغي ألا نحكم على أنفسنا بالخوف من أمور
نتوقعها ، وقبل حدوثها .

ديانيرا : إن سوء التصرف لا يترك مجالا لمجرد الأمل
الذي قد يزودنا بقدر من الشجاعة .

رئيسة الجوقة : ولكن غضب الناس على من وقعوا في الأخطاء
بغير قصد يأتي مخفضا . وهذا ما ينبغي أن يحدث في
حالتك .

ديانيرا : نعم هذا صحيح ، بيد أن مثل هذه الكلمات
لا تنطبق على من تورط في الجرم .

وانما تقال على من لا يقف ضد ثقيل
ببابه ... يتوعده ويتهدده .

رئيسة الجوقة : على أية حال قد يكون من الأفضل أن
تمسكى الآن عن الكلام ، ولاتتمادى أكثر
من ذلك ، ان لم يكن عليك أن تتحدثى مع ابنك
فهو قادم علينا ، بعد أن كان قد رحل من قبل
لكى يبحث عن أبيه
(يدخل هياسوس)

هياسوس : أماه ! لكم أتمنى أن تنزل بك واحدة من ثلاث :
فأما أن تكونى قد ميتت بالفعل . وإما فى
حالة بقائك على قيد الحياة أن لاتكونى أُمى .
والا فلتبديل روحك الحالية بأخرى أفضل .

ديانيرا : ولداه ! ما الذى وقع من جانبي ليستحق
مثل هذه الكراهية منك ؟

هياسوس : أعلمى أنك أنت قاتلة زوجك -
٧٤٠ - نعم أبى - أقول لك أنك قتلته

بيدك فى يومنا هذا !

ديانيرا : يا ويلتاه !! أية كلمة تلك التى نطقت بها
يا بنى !!

هياسوس : إنها كلمة قد تحققت بالفعل ، ومن ذا الذى
من بين البشر يستطيع أن يمنع حدوث ما قدر له أن
يحدث ؟!

ديانيرا : ما هذا الذى تقوله يا بنى ؟! وبأى حق
تتهمنى بإرتكاب هذه الفعلة الشنعاء ؟!

مَن من البشر قال لك ذلك ؟

هياسوس : لم يقله أحد لى ... ولم أسمع شفاهة

بل بعيني هاتين رأيت مصير أبى الأليم
 ديانيرا : وأين وجدته ؟ ألم تكن بجواره ؟
 هيبالوس : إذا كان من الضروري أن تسمعى منى ذلك
 فعلى أن أحكى لك كل شيء . بعد أن كان هرقل
 قد دمر مدينة يوريتوس الشهيرة ، قاد
 ٧٥٠ غنائم السلاح وبواكير الأسلاب ،
 حيث وصل إلى رأس جزيرة يوبويا ،
 الشاطيء الذى تغسله الأمواج من الجانبين .
 هناك فى رأس كيناىون رسم حدود المذابح ،
 والأيكه المقدسة لزيوس أبه (٥٦) . هناك
 رأته لأول مرة بلهفة غامرة فانتشيت لرؤيته .
 كان على وشك أن يقيم احتفالات ثرية
 بالأضاحى الذبيحة ، عندما وصل ليخاس
 رسوله الخاص ، حاملا هديتك : الرداء القاتل
 الذى إرتداه هرقل وفق تعليماتك ، وشرع
 ٧٦٠ فى تقديم قربان الثيران الإثنى عشر . طقس
 لاتشوبه شائبة من باكورة الأسلاب .
 بل إنه قدم على المذبح دفعة واحدة ما يبلغ
 إجمالا المائة رأس من القطيع المختلط .
 وفى البداية كان المسكين يتضرع للإله فى إطمئنان
 وسكينة روحية فرحا بثوبه الاحتفالى الجديد .
 ولكن ما أن إندلعت الشعلة الدموية من القرايين
 القدسية ، ومن أشجار الصنوبر الراتنجية (الصمغية)
 حتى تصيب جلد بشرته بالعرق ،

* نرد الترجمة فى طبعة جيب معنى « زيوس رب الأبوة » أو « رب
 الآباء » ، قارن بيت ٢٨٨ .

وانطوى الثوب بجانيه ، ملتصقا بكل أعضاء جسده ،
وصار كأنه من صنع نحات حيث لا ينفصل الرداء عن
التمثال (☆) .

ثم هجم عليه ألم تشنجى موجع
عصف بعظامه ، ثم شرع السم يتلعه ،
كما لو كان سم أفعى فتاكة (☆☆) .

٧٧٠

عندئذ زار هرقل مناديا ليخاس
منكود الحظ ، فهو لا يتحمل أية مسئولية
في فعلته النكراء . سأله عن الدوافع
الخبیثة التى جعلته يحمل الثوب المسموم ،
فأجاب ليخاس ، عاثر الحظ والذى كان
يجهل الأمر تماما ، قال بأنه أحضر
الرداء هدية منك أنت دون غيرك .
وأنه حمل الهدية وسلمها كما هى مرسلة .
وعندما سمع هرقل ذلك كانت نوبة ألم حاد
قد هجمت عليه ونفذت إلى الضلوع . فأمسك
بليخاس من القدم عند مفصل الكعب
اللين ، وقذف به من فوق جزيرة صخرية (☆☆☆) .
تتحطم عليها أمواج البحر من كل جانب ، وهناك
إنبتق نخاع المخ الأبيض من بين خصلات شعر

٧٨٠

* يترجم ميزون (Mazon) وكمبريك الكلمة المعنية هنا على أنها « النحات » ،

أما جيب وآخرون فيترجمونها بـ « الحداد » أو « النجار » .

* * تترجم كلمة (Echidna) هنا فى طبعة لويب على أنها « الهيدرا » ، وهذا خطأ

لأن هيالوس لم يعرف بعد ماذا فعلت ديانيرا بالثوب .

* * * هناك ثلاثة جزر صخرية قرب رأس كينايون بإسم ليخاديس (Lichades)

تربط الأساطير بينها وبين هذه الحادثة راجع :

Strabo, 1x, 426; Aesch. Fragm. 30; Ov. Metamph. 1x, 226 ff.

ليخاس ، عندما تهشمت الجمجمة إلى شظايا
طارت وتبعثرت هنا وهناك مع سيول
الدماء المتدفقة .

وانفجر الناس من حوله في صرخات الحزن
المدوية ، لأن واحداً هو هرقل قد جن جنونه
من شدة الألم ، والآخر قد قتل وانتهى أمره .
ولم يستطع أحد أن يقترب من هرقل أو يواجهه ،
لأن الألم كان أحياناً يشده ليستلقى فوق
الأرض ، وأحياناً أخرى يجعله يقفز في الهواء ،
وهو في كل حال

يزأر بالأنين أو يجأر بالصراخ . وكانت الصخور
من حوله تردد أصداً صرخاته ، وكذا نتوءات
لوكريس الجبلية ورؤوس سواحل يوبويا
من أقصاها إلى أقصاها .

وفي النهاية أنهكت قواه من كثرة ما ألقى
بنفسه مرة تلو الأخرى على الأرض متلويًا من
الألم . ومن كثرة ما صرخ غالياً متأوهاً أو
لاعنا فراش زواجه القاتل منك أيتها
الشقية اللعينة ، ولاعنا مصاهرته لأبيك
أوينيوس ، قائلاً إن زواجه كان قضاءً

مبرماً على حياته . وعندئذ ، ومن بين سحببات
الدخان الذي لفه ، رفع هرقل عينيه المحمقتين
في وحشية مرعبة حيث مقلتاه تتراقصان
هنا وهناك . فوقع بصره علىّ أنا من بين جيش
الأتباع والحاشية ، فوجدني غارق في دموعي
فثبت ناظريه علىّ وناداني قائلاً :

٧٩٠

« أى بنى ! أقبل عني ، لا تهرب مني
ومن مصيري حتى ولو كان عليك أن تشاطرني
الموت نفسه ! لكن إحملني ... خذني من هذا
المكان ، وضعني في مكان آخر ، لا يستطيع منه
أحد من البشر أن يراني . أما إذا تملكك
الشفقة ، فعلى الأقل إنقلني بأقصى سرعة ممكنة
من هذه الأرض ، خشية أن أموت هنا » .
تلك كانت تعليماته ، فوضعناه في سفينة ، وأبحرنا به
إلى هذا الساحل ، وهو يثخن في عذاباته . وسوف ترينه
عما قريب

إما على قيد الحياة ، أو فارقها تسواً .
تلك هي يا أماه تدابيرك وأفعالك النكراء
التي ذهبت بأبي ، إنها جريمة وأنت متلبسة بها .
فيا ليت ربة العدالة المنتقمة ، ربة القصاص المنصفة
الإيرينية تقتص منك على ما فعلت !
تلك هي لعنتي أصبها على رأسك !
إن كان لي الحق في ذلك ،
ولي الحق بكل تأكيد ، لأنني رأيتك
تستبقين الأحداث ، ولا تنتظرين ما تقرره العدالة .
لقد قتلت أفضل الرجال في هذا العالم
فلن يوجد له نظير قط بعد الآن .

(تنسحب ديانيرا إلى داخل القصر في صمت رهيب
ومريب ينذر بكارثة ، وهي تغطي وجهها بوشاح) .

رئيسة الجوقة : (تخاطب ديانيرا) لماذا تترحفين هكذا ،

منسحبة إلى أعماق الصمت ؟
ألا تعرفين أنك بضممتك على هذا النحو

تقدمين العون لمن يتهمونك بالجريمة ؟
(ديانيرا لاترد وهى تنسحب إلى الداخل)

هيا لوس : دعوها ترحل ! أية ربح طيبة يمكن
أن تذهب بها بعيدا عني !
فلم تظل عبثا تحتفظ عندي بالوقار
الذى يفرضه على كونها أُمى بالإسم بينما هى فى الواقع
لاتسلك سلوك الأم ؟
لا ... لترحل ... وداعا لها ... وللأبد !
ولتأخذ نصيبها من نفس جنس المتعة
التي جلبتها إلى أبى

٨٢٠

الجوقة : أنظرن يا بنات كيف فجأة
ثُبت صدق الكلمة الربانية ،
التي جاءتنا منذ زمن بعيد فى نبوءة
تقول بأنه عندما ينصرم العام الثانى عشر
بالكمال والتمام ... وبكل شهوره الإثنى عشر ،
ستنتهى أعمال وآلام ابن زيوس بحق .
وفعلا ... فى النهاية وصلت النبوءة مرفأ التنفيذ ،
إذ كيف من لم يعد يرى نور الدنيا
ستكون لديه أعباء مضيئة أو أية معاناة ... بعد أن فارق
الحياة ؟!

٨٣٠

فإذا كانت سحابة الموت تلفه ،
وإذا كان المصير المؤلم الذى حاكت حباله
حيلة الككتوروس الخادعة ... لا يزال يلدغ جانبيه ،

حيث علق بها السم الذى أفرزه إله الموت نفسه ،
وغذته الأفعى التى تتلوى فى سرعة البرق
كيف سيرى شمس الغد من تلتصق الهيدرا

بجسده وتتشبث به ؟

كيف ومهاميز التعذيب الفتاكة

تتشابك على جسده ؟

مهاميز صنعتها الكلمات المضللة من نيسوس

الوحشي ذى الشعر الأسود !

والهيدرا قد شرعت تلسعه بنار الألم المجنون !

لا ... لم تكن منكودة الحظ ديانيرا ،

متردة يساورها الخوف من مغبة ما فعلت .

ولكنها فقط رأت خطرا جسيما يندفع مسرعا

بالتهديد الى داخل منزلها ،

حين إقترن هرقل بعروسه الجديدة يولى

فلجأت ديانيرا للدواء السخري .

ويا له من دواء ! جاء من نصائح شخص معاد ،

زودها بها ... فآتت أكلها ... ثمرا فتاكة !

ودفعت ثمن ذلك حزنا بالغاً ... ودموعا

تنهمر غزيرة كقطرات الندى .

وأما الأقدار المقبلة فتندر بمصيبة كبرى

حاكها الخداع

وتغرورق عيوننا بنبع فياض من الدموع

يا للهول ! ... فالطاعون يلتهمه على نحو

يثير الشفقة . ومن قبل يحدث

لأي من أعداء هرقل المجيد

٨٤٠

٨٥٠

أن هاجمه بمثل هذا الألم الشديد .
يا رأس السهم المملطخ بدم الهيدرا الأسود !
أيها المحارب الأول في الصف الأول !
يا من بفضل قوتك جلبت مؤخرا العروس
على جناح السرعة ، من قلعة أويخاليا
ذات القلاع الشاهقة .

٨٦٠ ولكن القبرصية ، ربة الحب التي تعمل في صمت ،
قد أثبتت بوضوح
أنها الرأس المدبرة لكل ما وقع .

رئيسة نصف

الجوقة الأول : أهو وهم أم حقيقة ؟

هل أسمع صرخة حزن تدوى في أرجاء القصر ؟

رئيسة نصف

الجوقة الثاني : شيء ما يسمع ! صوت غير واضح !

صرخة ألم حزين ... مبهمة ... بالداخل

يبدو أنه قد جدّ شيء ما ، غريب !

رئيسة الجوقة : أنظرن ! ها هي تقترب منا ،

هذه العجوز الحزينة مقطبة الجبين ،

كأنني بها تنعى لنا شيئا ما

٨٧٠

(تدخل المربية)

المربية : يا بناتي ! ... كم هي جسيمة تلك المصائب

التي عادت علينا من الهدية المرسلة إلى هرقل !!

رئيسة الجوقة : يا أمنا العجوز ! ... أية مصيبة جديدة

تنعين ؟ ماذا تعنين ؟

المربية : لقد رحلت ديانيرا رحلتها الأخيرة

حيث لا عودة ... ودون أن تحرك قدما !

رئيسة الجوقة : أنت ... بالقطع لاتعنين أنها ماتت ؟

- المربية : لقد سمعت كل شيء ...
- رئيسة الجوقة : منكودة الحظ ماتت إذن ؟
- المربية : ها أنت قد سمعت النبأ مرتين !
- الجوقة (☆) : يا للهول ! يا لها من شقية !
- هل لك ... أن تقصى علينا ... كيف ماتت ؟!
- المربية : حدث بشع ... لا يوصف !
- الجوقة : تحدثي يا امرأة ! أفصحى لنا !
- كيف واجهت المصير الأبدى ؟ ٨٨٠
- المربية : لقد أنهت حياتها بيدها .
- الجوقة : أية غضبة ، بل أية نوبة جنون دفعتها إلى ذلك ؟
- المربية (☆☆) : نصل سلاح ، حاد القسوة قضى عليها .
- الجوقة : وكيف دبرت أن تضيف موتا
- على موت ؟ ... وتحمل نفسها المسئولية في كليها ؟
- المربية : بطعنة السيف ... جالب الأسى .
- الجوقة : وهل بنفسك أيتها الشقية شاهدت
- هذه الفعلة الشنعاء ؟
- المربية : نعم رأيتها بعيني ، لأننى كنت على مقربة منها .
- الجوقة : وكيف كانت طبيعة هذه الفعلة ؟
- كيف وقعت ؟ تحدثي ! ... قولى لنا !
- أنطقى ! ٨٩٠
- المربية : هى نفسها ... نعم بيدها هى أنجزت كل شيء .
- الجوقة : ماذا تقولين ؟!

* هنا يبدأ الكوموس أو الأغنية الجنائزية أو البكاية ٨٧٨ - ٨٩٥ .

* * الأبيات ٨٨٢ - ٨٨٤ مضطربة فيما بين الطبقات التى عدنا إليها فنجد جيب وطبعة لويب تسندها جميعا للجوقة ، والطبقات الأخرى تقسمها بين الجوقة والمربية .

المربية : قولي واضح .
الجوقة : إذن فقد حملت العروس الجديدة ،
ووضعت جنينها الأول بهذا المنزل :
نقمة مدمرة ... قصاص الإيرينية الجسيم .

المربية : حقا وصدقا ... ما قلتن ،
ولكن لو كنتن حاضرات ، وشاهدتن
عيانا وعن قرب ما فعلت بنفسها ،
لبلغ إشفاقكن على مصيرها أقصى حد .

الجوقة : أتستطيع يد امرأة أن تنجز مثل هذا العمل العنيف ؟
المربية : نعم ... وبجراحة نادرة !
ولكنكن عندما ستسمعن القصة مني
ستصبحن كما لو كنتن قد شاهدتن الواقعة معي .

٩٠٠
عندما دخلت المنزل بمفردها ،
رأت إبنا في القاعة يعد حماله مجوفة ،
لكى يعود بها إلى أبيه ، فأخفت نفسها حتى لا يراها
أحد .
ثم ركعت أمام مذابح المنزل ،
تجار بالأنين أنها أمست مهجورة * .
كانت دموعها تنهمر مدرارا كلما لمست
أى شيء من الأدوات المنزلية ، التي كانت
المسكينة قد تعودت على إستعمالها منذ زمن طويل .
ثم هامت على وجهها في القصر ، تخرج من
حجرة إلى أخرى ، بغير هدى ولا هدف .

* هناك قراءة تجعل هذه الصفة تعود على ديانيرا ، وهناك قراءة أخرى تعود فيها الصفة
نفسها على المذابح .

وكلما صادفت هذه الوصيفة أو تلك من
وصيفات القصر العزيزات لديها ،
حملت في عينيها ثم بكت بكاء مرا وطويلا .
وفي كل مرة تندب حظها وحظ أهل هذا المنزل ،
الذين سيخضعون عما قريب لسلطة سادة جدد * .

٩١٠

وعندما أنهت هذا التوديع الباكي ، رأيتها
فجأة تندفع إلى حجرة هرقل .
عندئذ شرعت أنا أراقبها عن كثب من مكان خفي .
ورأيت سيدتي وهي تبسط أغطية فراش هرقل ،
ثم قفزت لتلقى بنفسها في قلب هذا الفراش ،
وتفجرت أنهار الدموع الساخنة من عينيها وهي تقول

٩٢٠

« يا فراش عرسي ! يا حجرة نومي وأنسى !
وداعا الآن ! ... داعا للأبد !
فلن تروني هنا بعد الآن ،
لن أستلقي على فراش الزوجية مرة أخرى .
وداعا الآن ! ... وداعا للأبد !

وبعد أن قالت ذلك ، وبحركة عنيفة من يديها ،
فكت ثوبها من حيث كان الدبوس الذهبي يضمه
فوق صدرها . عرت جانبها الأيسر كاملا وذراعها ،
وجريت أنا مسرعة بكل طاقتي ، لأحذر إبنها
من نواياها المبيتة . ولكن ... هيهات أن أفلح
في مسعاه ! ... ففي المسافة بين ذهابي وإيابي

٩٣٠

كانت قد طعنت نفسها بسيف ذي حدين ...
غرزته في جنبها ، فنفذ حتى القلب .

* وهذا البيت ٩١١ مضطرب في مختلف الطبعات .

وما أن رأى ابنها هذا المنظر حتى صرخ مولولا ،
لأن البائس قد أدرك الآن ، وبعد فوات الآوان ،
أنه هو نفسه وبسبب الغضب قد دفعها إلى هذا المصير .
عرف ذلك - بعد فوات الأوان - من خدم المنزل ،
الذين أخبروه أنها فعلت ما فعلت في حق هرقل
بنية حسنة ، وبإيعاز من الكنتوروس .

وعندئذ فإن هذا الابن التعس لم يترك
لونا من ألوان الصراخ والعويل الحزين .
فكان يركع أمامها ، ويمطر ثغرها بالقبلات
وكان ينبطح أرضا إلى جوارها

ثم يبكي بمرارة ، وتسيل الدموع بغزارة ،
لأنه بطيش وقبل أن يتبين كان قد قذفها
بأشنع وأفظع تهمة .

وكان يبكي أيضا ، لأنه قد قدر له أن يحرم من الوالدين
الاثنين في وقت واحد ليقضي بقية حياته
يتيم الأب والأم .

تلك هي اقدرانا ! ويا له من طائش متهور !
من يقول إني فاعل كذا غدا ، قبل أن ينصرم هذا
اليوم . نعم فلا وجود للغد قط قبل أن يمر
يومنا هذا بسلام .

بأية مصيبة منها أبدأ عويلي ؟!
وبأيهما أنهي نحيبي ؟!
أيهما أكبر من الآخر ؟!

الجوقة .

• ستاسيمون رقم ٤ آيات ٩٤٧ - ٩٧٠ وهي آخر أغنية تقع بين مشهدين حواريين في المسرحية .

٩٥٠

واحسرتاه ! ... لا يمكن التمييز بينهما !
إحدهما يمكن أن نراها بداخل المنزل ،
والمصيبة الأخرى نترقب قدومها بفزع .

وشيء واحد أن تعاني الكرب
أو تنتظر وقوعه .

يا ويلتاه ! ... أما من هبة ريح قوية
ومواتية ! ... تهب على منزلنا ،
فتحملني بعيداً عن هذا المكان ،
خشية أن أموت رعباً

عندما تقع عيناي على ابن زيوس القوى !
فهم يقولون إنه يقترب من المنزل ، مسجى !
في عذاباته الأليمة المستعصية

٩٦٠

(يقترب الموكب الذى يحمل هرقل فوق حمالة)

يا لهول المشهد الذى لا يوصف بكلمات ! !
ليس إذن يبعد عنا ، بل هو قريب منا ،
ذلك الكرب الذى بكيناه مسبقاً
بصوت العندليب النفاذ .

(يشرن إلى الموكب القادم)

نعم فهذه خطوة أناس وافدين .

أنظرن ! ... ولم يحلمونه هكذا ؟
إنهم ينقلون خطاهم ثقيلة ... صامته ،
وكانهم يسرون فى جنازة عزيز غال !

يا للهول ! ! هرقل يأتى محمولا هكذا !
وفى صمت رهيب ! وماذا علينا أن نتخيل ! ؟
أميت هو ؟ أم مستغرق فى سبات عميق ؟

٩٧٠

هيالوس : (يدخل ويخاطب شيخا مشنا على رأس موكب

الخدم الذى يحمل هرقل)

يا ويلتاه ! واحسرتاه !

لهنى عليك يا أبتاه !

يالבוسى وشقائى ! ... ماذا على أن أصنع ؟

وفى أى حل أفكر ؟

يا ويلتاه !

الشيخ المسن : (هامسا) صه ... صمتا يا بنى !

لا توقظ الألم الوحشي الذى يعربد

فى جسد أبيك . فهو يعيش على حافة الموت ،

فأغلق فمك تماما .

هيالوس : (ينفجر) ماذا تقول أيها الشيخ ؟ هل هو حى ؟

الشيخ المسن : أنت بالطبع لن توقظ من غلبه النعاس ،

لا ولن تثير أو تعيد للحياة النوبات

الجنونية ، التى يفجرها المرض اللعين .

٩٨٠

اصمت يا بنى !

هيالوس : (يقاوم) ولكن وطأة الآلام تفوق طاقتى على الصمت ،

فهى تسحقنى وتكاد تفقدنى صوابى .

هرقل : أى زيوس ! أية أرض تلك التى أصل إليها ؟

مَنْ من البشر يكونون هؤلاء الذين أرقد بينهم

معذبا بآلام لا نهاية لها ؟ وأسفاه على

أنا البائس ! يا للهول ! ... ها هو المرض

اللعين يقرض عظامي بأسنانه من جديد !

يا للهول !

الشيخ المسن : هل رأيت أنه كان من الأفضل أن يظل

هرقل غارقا فى سباته العميق ، بدلا من أن

هيا لوس : تطرد الناس من بين جفونه ومن رأسه ! ؟
الكارثة ؟

هرقل : إيه ! يا مذابحا على رأس كينا يون أقتها ؟
أى جزاء قاس تكافؤوني به أنا البائس ؟
وأى مقابل هذا الذى تردون به على قرابينى المقدمة ؟
أى زيوس ! (مشيرا إلى جسده) لم إتخذت
منى هدفا لسؤ المعاملة والتحقير ؟
فلولا أنى شاهدت المعابد مسبقا لم يدهمنى
ما أعانى من آلام ، وما أصابنى مثل هذا العذاب
الجنونى ، الذى لا يمكن تهديته بالسحر .
فأى ساحر يترنم بالتعاونيد ، بل أى

طبيب محترف ومحنك يمكن أن يخفف من دائى هذا ؟
من يستطيع ذلك غير زيوس وحده ؟
يخيل إلى أنها معجزة بعيدة المنال !

(ينخرط هرقل فى بكائية - أو كوموس من ١٠٠٢ حتى
١٠٤٣

ويشارك فيها هيا لوس والشيخ المسن . أما الجوقة فتشارك
بالحركة والرقصات فقط)

إيه ! إيه !
اتركونى ! دعونى أنا البائس أنام
نومتى الأخيرة !

اتركونى أرتاح إلى الأبد !
لماذا تلمسنى ؟ وإلى أين تتجه بى ؟
إنك تؤلنى ... تهلكنى !

لقد أيقظت ما قد كان ساكنا من آلامى .
إنه يقبض على مرة أخرى ! يا ويلاه !
ها هو يزحف منتشرا فى جسدى مرة أخرى .
أين أنتم يا رجال الاغريق ! ؟
يا أكثر الناس طرا جنحودا ونكرانا للجميل !
لقد قضيت أيام عمرى مناضلا من أجلكم ،
وفى سبيل تخلص بلاد الاغريق
من وحوش البحر وضواري الغابة .
والآن يدهمنى المرض ويقعدنى ،
فلا يتقدم أحد منكم ليسعفنى بنار الرحمة
أو طعنة السيف ! ؟
يا للهول ! يا للهول !
ألن يأتى أحد بضربة قوية نجلاء
فيفصل رأسى عن جسدى الذى أنهكه الداء
يا ويلتاه ! . . . يا ويلتاه !

الشيخ المسن : (يخاطب هيالوس ومشيرا إلى هرقل)
يا ابن هذا البطل . . . إنه عمل يفوق طاقتى
فلتقدم العون لى . . . إنك شاب تتمتع
بقوة تمكنك من نجدة . . . حتى دون الحاجة إلى *
١٠٢٠ هيالوس: ها أنا أعاونك . . . لكن ليس بوسعى
- سواء إعتمدت على نفسى ، أو استعنت بالآخرين -
أن أخلص حياته من كل ألم ،
فتلك أقدرها بقدرها زيوس .

هرقل : (مستمرا فى بكائيه)

. هذا البيت ١٠١٩ مضطرب واختلفت فيه الطبقات التى عدنا إليها .

أى بنى ! أين أنت ؟
هيا إرفعنى إسندنى
من هنا من هنا ... (مشيراً إلى جسده)
يا ويلاه ... يا لحظى العاثر !
مرة أخرى ... المرض القاسى
ينكرر ... هجماته الشرسة
إنه يفترسنى ... ولا توقفه أية مقاومة ،
صرت فريسة سهلة له .

١٠٣٠

أى باللاس ... باللاس أثينة !
الألم يعتصرنى من جديد
يا ويلي ! ... أين إبنى ! ؟
أشفق على أيلك ... جرد سيفك ،
لن يجلب عليك لوما ،
بل إضربنى فى صدرى تحت الترقوة !
داونى من الداء الذى أثارت جنونه
أملك ، التى خلا قلبها من أى إيمان بالآلهة .
يا ليتنى أراها تسقط صريعة
بنفس هذه الطريقة ... نعم بنفس هذه الطريقة
التى قضت بها على !

١٠٤٠

أى هاديس ... يا عالم الموت العذب !
يا شقيق زيوس ! ... امنحنى الراحة ،
نعم امنحنى الراحة !
ولتنهى آلامى بموت عاجل .

رئيسة الجوقة : يقشعر بدننى يا صديقائى ،
وأنا أسمع كوارث سيدنا .
أى رجل هو ! ؟

وأية مصائب تلك التي نزلت به ! ؟

هرقل

: كم هي أعمال كثيرة وألمة

حتى بمجرد أن تذكر بالقول !
كابدها بنفسى معتمدا على يدي وأكتافى ،
ولكن عملا كهذا الذى أكابده الآن ،
مثله لم تفرض على زوجة زيوس
ولا يوريسثيوس الكريه .

لا... لم يفرض على أحد منها عملا كهذا ،
الذى قصمت به ظهرى إبنة أوينيوس ،
خادعة الحسن !

١٠٥٠

إنه الرداء الذى حاكته لى الإيرينيات ،
ربات الانتقام ، فحا أهلك فيه الآن .

إذ التبصق بجانبى... والتهم أعماق جلدى
واستقر بداخلى... فى الأوعية... فى الضلوع
بمتصنى حتى الثمالة... نعم لقد استترف
تماما دماء الحياة فأنهك جسدى برمته .

واستسلمت فى النهاية أسيراً لقيد لا يمكن وصفه .
ولم يفعل بى قط مثل هذا الفعل أى محارب
فى ميدان الوغى ، ولا جيش العمالقة
جيجانتيس أبناء الأرض ، ولا قوة الوحوش الضارية ،
ولا بلاد الاغريق ، ولا الأجانب ،
وأية أرض ذهبت إليها لأطهرها .

١٠٦٠

ولكنها امرأة ! وامرأة ضعيفة !
أبئى... ليست لها بالطبع قوة الرجال
هى وحدها... وبدون سيف قهرتنى !

ولداه ! إحرص على أن تكون ابني بحق
ولا تكرم اسم الأم بأكثر من ذلك ،
بل أحضر من داخل المنزل تلك المرأة
التي ولدتك ، وسلمها لى يديك .

والآن سأعرف أى المصيرين آلك أكثر ،
أمصيرها أم مصيرى وقد صرت هيكلا معذبا ! ؟
أما هى فلتلق مصيرها على يدى جزاء وفاقا .

إذهب يا بنى ! ... كن جريئا جسورا
أشفق على ... فأنا استحق الإشفاق !
ليس منك وحدك ... بل من كثيرين
وها أنا أشهق بالأنين والبكاء ،
وكأنى فتاة عذراء !

ولن تجد على ظهر الأرض من رأى أبكى من قبل !
لا ... فقد كنت ألاحق أعمالى وأقدارى السيئة
دون أن تبدر عني أنه ألم أو شكوى .

ولكنى الآن - وأسفاه - قد تدهور بى
الحال من أفضل الرجال ... إلى امرأة !
إقترب منى يا بنى ... قف بجوار أبىك !
وأنظر أية مصائب يعانها أبوك بفعل القدر القاسى .

وسأرفع الأغطية عن أعضاء جسمى .
(يرفع الأغطية ويخاطب هيالوس والآخرين حوله)
أنظر ! ... بل شاهدوا جميعا هذا الهيكل

البائس ... انه هرقل !
أنظروا كم أنا شقى ... أستحق الرثاء !
يا ويلتاه ! ... واحسرتاه على هذا البؤس !

١٠٧٠

١٠٨٠

مرة أخرى... تلسعني نوبة الألم الحاد ،
ويا له من عذاب حارق ! إنه من جديد يخرقني
من جانبي... يبدو أنه مرض نهم مفترس ،
لعين في قسوته... لن يسمح لي بالراحة قط .
يا ملك هاديس ، عالم الموت... خذني !
وأنت يا صاعقة زيوس... إنزلي على رأسي !
أيها الملك... يا أبتاه زيوس !
لوخ بقذائف صاعقتك ، وأقذف بها فوق رأسي !
فها هو الألم عاد يمزقني ،
لقد بلغ ذروته ، وانطلق يعرِد في جسدي
يداي ! ! .. يداي ! !
أكتافي !... صدري !
ذراعي العزيزان ! !
ألهذه الحالة المتردية صرتم !
أنتم أنفسكم الذين من قبل كنتم من القوة
بحيث أنكم قد قهرتم وخنقتم الأسد ،
ساكن نيميا ومرعب الرعاة ،
الوحش المفترس الذي لم يستطع أحد
أن يقترب منه ! ؟
وقهرتم الهيدرا ليرنا...
وكذا جيش الكنتوروس الفظيع ،
ذوى الهيئة المزدوجة ، فنصف الواحد منهم
بشرى ، والنصف الآخر على هيئة حصان .
إنهم سلالة الوحوش العنيفة ،
الضارية ، لا يحكمها مبدأ ولا قانون ،
وليست لقوتها حدود... وقهرتموها ! ؟

١٠٩٠

ولكم إستسلم الخنزير الإرماني
وكذا كيربيروس الكلب حارس العالم
السفلى ، ثلاثى الرأس . إنه وحش لا يقاوم ،
جاء من نسل إخيدنا الرهيبة . وإستسلم
لكم التنين حارس التفاحات الذهبية
فى أقاصى الدنيا غربا .
لقد خضنا غمار أعمال وآلام أخرى ،
لا تعد ولا تحصى ،

١١٠٠

لم يحقق أحد قط نصرا على...
أما الآن فها أنا أرقد... مفكك الأوصال
ممزقا... إربا إربا !
يحتاجنى ، يا لبوءسى ! ، طاعون غير مرئى .
أنا المدعو ابن أفضل الأمهات ،
أنا من يقال إن زيوس رب الأرباب هو أبى ! !
زيوس رب السماء ذات النجوم !
ولكن لتعلموا جميعا هذا الشئ جيدا :
فبالرغم من أننى كالعدم الآن ،
لا أستطيع الزحف ولو خطوة واحدة ،
فإننى ، حتى وأنا فى هذه الحالة ،
سأعاقب من إرتكبت هذه الجرائم
دعها فقط تأتى الى هنا !

لتعلم هى أيضا ، ولتكن عبرة لكافة
الناس... فأنا حيا أو ميتا أعاقب الأشرار .

١١١٠

رئيسة الجوقة : يا بلاد الاغريق التعسة كم سيكون حدادك
جسيما ! هذا ما أتنبأ به لك عندما تفقددين
مثل هذا البطل .

هيايوس : (يخاطب هرقل) يا أبتاه ... حيث أن توقفك

بعض الوقت عن الشكوى والأثنين يسمح لي
بالرد عليك ، فأصنع إلى برغم شدة ألمك .
ولن أسألك أكثر مما يحق لي ... أعطني
أذنا صاغية وقلبا متجاوبا ... هنية !
لا تكن سريع الغضب هكذا كلما اشتد بروحك
الألم . وإلا فإنك لن تدرك قط كيف أنك
تتعطش عبثا للإنتقام ... وتتعذب بالمرارة
دون مبرر .

١١٢٠ هرقل : قل ما تريد أن تقول ... وخلّصني من هذا العذاب .
فألمى لا يسمح لي بأن أعى شيئا من
حديثك الطويل والملغز

هيايوس : لقد آن الآوان الآن أن أحدثك عن أمي ،
كيف هي ، الآن ؟ وكيف أنها قد أخطأت بلا قصد ؟

هرقل : وتجروا أيها الوغد على أن تذكر اسمها
أمامي ، وتطلق عليها اسم الأم ،
وهي قاتلة أبيك ؟

هيايوس : نعم ... لأن الأمور قد وصلت إلى حد لا يسمح
لي بالسكوت .

هرقل : هذا صحيح بالنسبة لجرائمها السابقة

هيايوس : وكذا بالنسبة لما فعلته في يومنا هذا
وكما ستحقق بنفسك

هرقل : تحدث اذن ، ولكن حذار من أن

١١٣٠ : تبدو أمامي عاقا !

هيالوس : ها أنا أخبرك بكل شيء ... لقد ماتت قتلت منذ قليل .
هرقل : ومن قتلها ؟ ... هذا خبر عجيب ! ... وكأنني بك قد
تنبأت بنبوءة سيئة الطالع !

هيالوس : لقد قتلت نفسها بنفسها ، ولم تمتد إليها بالموت يد
إنسان آخر ... غير يدها .
هرقل : هذا أمر مؤسف ! ماتت إذن قبل أن أقتلها أنا بيدي
جزاء وفاقا .

هيالوس : ولكن غضبك نفسه قد يتحول إلى لين حين تعلم
الحقيقة كاملة .

هرقل : ها قد عدت للكلام الغريب ثانية ، ولكن قل لي ماذا
تعني بالضبط ؟

هيالوس : يتخلص الموقف كله في أنها أخطأت بحسن نية .
هرقل : أسمية حسن نية أيها الوغد ؟ قتلت أباك
وتسميه حسن نية ؟

هيالوس : الحقيقة أنها عندما رأت عروسك الجديدة في منزل
الزوجية ، فكرت في اللجوء لعمل سحرى بهدف
إستعادة حبك ، ولكنها لم تحقق هذا الهدف النبيل
وفشلت فشلا ذريعا .

١١٤٠ هرقل : وهل يوجد مثل هذا الساحر الماهر بين أهل تراخيص ؟
هيالوس : لا بل الكنتوروس نيسوس ، هو الذى منذ زمن
بعيد قد أقنعها بأن تشعل فيك نار الرغبة بإستخدام هذا
الدواء السحرى .

هرقل : يا ويلتاه ! واحسرتاه !
يالבוوسي ... لقد انتهيت أنا التعس !
هلكت نعم هلكت .
فلن أرى بعد اليوم ضوء النهار ثانية !

يا للهول ! فقد تبين لي الآن كيف
حلّت بي المصائب ...

إذهب يا بني ... فلم يعد لأبيك وجود .
أرجو أن تستدعى كل أفراد ذريتي
أخوتك جميعا واستدعى كذلك
أمي الكميني التعسة ،

زوجة زيوس المحبطة ، التي إقترن بها زيوس عبثاً ،
تعالوا جميعا لتسمعوا مني
حكاية موتى ، كما جاءت بالنبوءات القديمة
التي أعرفها .

١١٥٠

هيالوس : ولكن أمك ليست هنا حدث أنها
رحلت ، وتعيش الآن في تيرنيس على شاطئ البحر .
وأخذت معها بعضاً من أطفالك لترعاهم
هناك ، أما البعض الآخر فيقيم هنا
بمدينة طيبة المجاورة كما تعلم . ها نحن
بجوارك يا أبتى ، وأنا على أتم الاستعداد
للقيام بأية مهمة تأمر بها .

هرقل : فلتسمع إذن ما عليك أن تقوم به من واجبات ،
لقد حانت الآن أمامك الفرصة لتثبت من
أى معدن بين الرجال أنت ... المدعو إبنى .
فمنذ زمن بعيد جاءتنى نبوءة من أبي
زيوس ، فحواها أنني لن أموت على يد أحد
من الأحياء ، ولكن سيأتى موتى على يد واحد
من الموتى سكان هاديس .

١١٦٠

وهكذا فإن الكنتوروس المتوحش نيسوس
قد قضى على حياتى وهو الميت ،

تماما كما قالت النبوة الإلهية .
 وسأوضح لك بنفسى كيف أن النبوءات
 الجديدة جاءت متفقة ومطابقة مع تلك
 القديمة . إنها النبوءات التى كتبها بنفسى
 عندما دخلت أحراش الكهنة السيليين
 سكان الجبال ومفترشى الأرض .
 إنها نبوءات وهبتها لى شجرة البلوط
 المقدسة لدى ألى ، والناطقة بألسنة عدة
 ونبوءات كثيرة . قالت هذه النبوءات
 إنه فى الوقت الراهن - أى الآن -
 سيتحقق خلاصى من الأعمال المرهقة
 المفروضة على . وكنت أظن أننى سأحظى
 بحياة سعيدة . وإذا بهذه النبوءات لاتعنى
 سوى الموت ، لأن عالم الموتى لايعرف الألم .
 والآن يابنى حيث أن هذه النبوءات
 تتحقق الآن بخذافيرها ، كما هو واضح تماما ،
 عليك أن تكون بحق حليفا لأبيك البطل .
 لا تتوان أو تتكاسل ، حتى لاتدفعنى إلى حاد الكلام ،
 بل أظعنى ، ومد يد العون لى من تلقاء نفسك .
 وضع يدك على أفضل قوانين الحياة ، أى
 طاعة الأب .

١١٧٠

هيبالوس : سأطيعك يا أبى فأمر بما يروق لك ،
 ولو أنه سينتابنى الخوف ... حيث قدتنى
 بالحديث إلى موقف حرج للغاية .

١١٨٠

هرقل : قبل كل شيء ضع يمينك فى يمينى !

هيايوس : ولم تفرض على مثل هذا اليمين وهذا العنف ؟

هرقل : أأنا تعاھدنی فوراً

على ألا تعصى لى أمراً ؟

هيايوس : ها أنا ذا أمد لك يميناً

ولن أعصى لك أمراً .

هرقل : حسناً ! فلتقسم الآن برأس زيوس أبى

هيايوس : أقسم ! ... لكن على أن أفعل ماذا ؟

ألا يمكنك توضيح الأمر ؟

هرقل : على أن تنفذ العمل الذى سأطلبه منك .

هيايوس : ها أنا أقسم لك على ذلك ،

وأشهد زيوس على قسمى .

هرقل : وأضف إلى القسم الدعاء بأن تصيبك

اللعنة إن أنت حثت بقسمك هذا .

١١٩٠ هيايوس : لا ... لن تصيبنى هذه اللعنة لأننى

سأحفظ العهد ... وأوفى بالقسم .

ومع ذلك ... وإرضاء لك ... ها أنا

أضيف هذا الدعاء باللعنة إلى قسمى .

هرقل : حسناً ! أنت تعرف قمة جبل أويتا

المقدسة لدى زيوس ؟

هيايوس : نعم أعرفها جيداً ... فلقد صعدت إلى

هناك كثيراً لأنحر القرايين وأقدمها (إلى زيوس) .

هرقل : إذن فألى هناك ينبغى أن تحملنى ، وتصعد

بى بنفسك ، ومستعينا بمن يلزمك من الأصدقاء .

ثم تقطع أخشاباً كثيرة من أشجار البلوط عميقة

الجدور،

وتقطع كذلك كثيرا من أخشاب شجر الزيتون البرى
والقوى . ثم إطرح جسدى فوق هذه الأخشاب ،
ونخذ شعلة متوهجة من خشب الصنوبر ،
وأضرم النار بها فى هذه الأخشاب .

ولا تدع دمة حزن واحدة تسقط من
عينيك ، بل قم بواجبك فى صمت وبلا أنين
ودون دموع ... وكن ابنا جديرا بى أنا
أيك ... أما إذا لم تفعل ماأمرتك به ،
فستظل لعنتى وسيظل غضبى يلاحقناك
من العالم السفلى وإلى الأبد .

١٢٠٠

: ياويلتى ! ماذا تقول يا أبنتى ؟

هيالوس

لماذا تصنع بى هذا ؟

: بل هذا ماينبغى أن تفعله ،

هرقل

والا فلست ابنتى بحق ،

ولن تحمل اسمى بعد الآن .

: ياويلتاه ! ياويلتاه !

هيالوس

أية أعمال هذه التى تأمرنى بها يا أبتاه !

أأكون قاتلك ومرتكب وزر سفك دمك ؟

: بل لن تكون كذلك فى الواقع ، فأنت بذلك

هرقل

ستكون الدواء الناجع ... والطبيب الوحيد

لعلاج مصائبي .

١٢١٠ هيالوس : وكيف بإحراق جسمك أداويه ؟

: حسنا ! إذا كنت تهرب هذا العمل ،

هرقل

فما عليك إلا أن تقوم بالأعباء الأخرى .

: بالطبع لن أرفض قط أن أحملك

هيالوس

: وإعداد كومة الحرق ... المحرقة التى أمرت بها ؟

هرقل

هيالوس : وهذا أيضا ... لن أتعاس عنه ولكن
ليس إلى حد أن أشعل النار بيدي في المحرقة .
فيما عدا ذلك ... سأقوم به خير قيام ... ولن أخذلك
فيه .

هرقل : حسنا ! ... هذا يكفيني منك ... ولكن
لتصف أنت جميلا بسيطا جدا إلى أفضالك
الأخرى الكبيرة

هيالوس : هذا لك .. وحتى ولو كان المطلوب عملا
كبيرا إلى أقصى حد ،

هرقل : أنت بالطبع تعرف بنت يوريتوس ؟
تلك الفتاة ...

١٢٢٠ هيالوس : إنك تعنى يولى ... إن صح تقديرى ؟

هرقل : بالضبط ... هى ... وهذا يابنى كل ماأطلبه
منك فيما يتعلق بها ... بعد موتى وإذا شئت
أن تكون ورعا وبارا بى وبالقسم الذى قطعته
على نفسك ألا تعصى لى أمرا ... تذكر هذا كله
واتخذها زوجة لك ... لاتدع رجلا آخر يتزوج
قط هذه المرأة التى شاركتنى الفراش جنبا الى
جنب . بل إرتبط أنت برباط الزواج منها ... أظعنى
كما أظعنتى من قبل فى أشياء جد كبيرة ... فعصيانك
لى الآن فى أمور صغيرة يفسد أفضالك السابقة .

١٢٣٠ هيالوس : ياويلتى ! (هامسا) من السيء أن يغضب المرء
ممن يعانى مرضا ما ... فليس على المريض حرج (
ولكن منذ الذى يستطيع أن يتحمل رؤيته وهو
فى مثل هذه الحالة المعنوية المتردية ؟

هرقل : وكأني بك تطلق أصوات الاعتراض وعدم الرغبة
في تنفيذ ما أمرت به ؟

هيالوس : أأمرني بالزواج من هذه المرأة ؟ تلك التي
تتحمل قدرا من المسؤولية بمفردها - مع القدر -
في موت أمي ، وفيما تعاني أنت الآن ؟ من ذا الذي
يستطيع تنفيذ مثل هذه الأوامر بمحض إختياره . إن
لم يكن يعاني مرض الجنون ، أصابته به قوى إلهية
منتقمة ؟ من الأفضل لي يأبتي أن أموت أنا أيضا
من أن أعيش مع ألد أعدائنا مع يولي !

هرقل : (كالمخاطب نفسه) هذا الشاب - كما يبدو لي -
لن يعير التفاتا لوصيتي وأنا على وشك
الموت ! (يخاطب هيالوس) ... على أية حال
تيقن من أن لعنة الآلهة ستظل تلاحقك
لأنك ابن عاق عصيت أوامري .

١٢٤٠

هيالوس : ياويلتي ! حالا - كما يبدو لي - ستظهر
جليا أعراض مرضك

هرقل : هذا صحيح ... لأنك بالفعل أيقظت
ما كان قد سكن من آلامي .

هيالوس : كم أنا بائس ! ما أكثر الأشياء التي
أقف أمامها عاجزاً !

هرقل : ذلك أنك لاتراه عدلا وحقا أن تطيع
أباك الذي رباك

هيالوس : قل بربك يا أبتي ... أمن واجبي
إذن أن أتعلم عدم التقوى ؟

هرقل : ومن قال لك إن إدخال السرور على قلبي

سيتنافى مع التقوى ؟

هيالوس

: أنت إذن تأمرنى أن أقوم بهذه الأعمال

كواجب علىّ ، ويحق لك أن تلزمنى به ؟

هرقل

: نعم أنا الذى أصدر لك الأوامر ... وأشهد الآلهة
على ذلك .

هيالوس

: وعلى هذا الأساس ... سأقوم بتنفيذ ما أمرتنى

به ... ولن أقصر فى ذلك ... داعيا الآلهة أن

١٢٥٠

تشهد على عملك هذا . ولن يديننى أحد

أننى أطعتك يا أبى .

هرقل

: أحسنت يابنى ... فى النهاية عدت إلى جادة الصواب ،

ولتصف ياولدى إلى هذه الكلمات الطيبة فضل الاسراع

بوضعى فوق المحرقة ، قبل أن تعاود هجومها علىّ

من جديد نوبات الألم الذى يمزقنى ويكاد

يفقدنى صوابى . هلم يابنى أسرع ... وأصعد

بنى إلى الجبل .. إنها بحق لنهاية المتاعب

إنها فعلا الخاتمة الأبدية للبطل .

هيالوس

: ليس هناك ما يمنعنا قط من تحقيق

رغباتك ، مادمت أنت يا أبتى الذى يأمرنا

ويلزمنا بها .

هرقل

: هلم إذن وقبل أن توقظ فى المرض

من جديد . أى روحى العنود !

١٢٦٠

زودينى بشكيمة من الصلب ،

ضعيها فى فمى كالحجر الأصم ،

يلتصق بحجر آخر أشد صلابة ،

حتى لا تنفلت منى آلة ألم واحدة ،

وحتى تنجزى واجبك المفروض عليك
فرحة مرحة .

هيالوس : (يخاطب الحاشية) أيها الأتباع

إرفعوه ... وإمنحوني عفوكم
أنى آمركم بتنفيذ هذه الأشياء ،
فأنتم بأنفسكم تشاهدون
فيما يحدث أمامكم من أعمال
قسوة الآلهة ...

ينجبون الأبناء ... ويتغنى الناس
بهم آباء لهم

ومع ذلك فهم ينظرون من عل
دون إكتراث إلى آلام البشر .

فلا أحد من البشر يستطيع أن يرى
المستقبل ... أما الحاضر وما يجرى الآن
فهو بالنسبة لنا مبعث الحزن والآلام .
وبالنسبة لأولئك الآلهة فهو جد مشين .

١٢٧٠

ومن يعانى هذا المصير المدمر

من البشر ... فيشق عليه التحمل .

والآن تعالين أيتها العذراوات :

الجوقة *

إذ يحق لكن أن تغادرن المخادع والحجرات .

لقد شاهدتن المصاب الجلل : ميتا يضاف إلى الأموات ،

وآلما كثيرة ومعاناة ليس لها مثيلات .

ووراء كل هذه المصائب والنكبات

ليس هناك سوى زيوس

كبير الآلهة والإلهات .

١٢٧٨

* تختلف الطباعات والمخطوطات والشارحون والدارسون حول نسبة هذه الأبيات للجوقة أو لهيالوس .

المعجم الأسطوري

(يشمل هذا المعجم أسماء الأعلام الأسطورية التي وردت في نص « بنات تراخيس ». أما الأرقام الملحقه في نهاية كل اسم فهي تشير إلى الأبيات التي ورد فيها هذا الاسم في النص المذكور . ولأننا كنا قد نشرنا ترجمة لمسرحية سينيكا « هرقل فوق جبل أويتا » - وهي الصياغة اللاتينية للنص الذي بين أيدينا - وحيث أننا كنا قد قدمنا لهذا النص اللاتيني بمقدمة طويلة ، وألحقنا به معجما مستفيضا فنرجو العودة إليها في حالة الضرورة) .

أبوللون أو أبوللو (Apollon وباللاتينية Apollo)

وجد اسم أبوللو على الألواح المكتوبة بالخط المسمى (Linear B) . فإسمه ليس أغريقي الأصل ، وربما وفد من الشمال أو من آسيا . ومع ذلك وبعد إكتمال إسطورته صار هذا الإله أكثر آلهة الاغريق تعبيرا عن روحهم القومية أي الهيلينية . ويصور فنانون الاغريق كأنموذج للشباب أو مطلع الرجولة الناضجة . وعُبد كإله للموسيقى ، ورمى القوس والنبوءات والطب . وهو أيضا كإله يرعى قطعان الماشية ويحميها من كل خطر . ورويدا رويدا صار أبوللو يمثل روح القانون والنظام وكل المبادئ الاخلاقية السامية ، وكذا روح الورع الديني . وبعد ذلك مال ناحية الفكر الفلسفي فاعتبروه الأب الحقيقي لافلاطون ، وقيل كذلك إنه في الأساس يمثل « الشمس » أي « هيليوس » (Helios) وهي فكرة ازدهرت في العصر الهيلينستي والروماني . أما مركز نبوءاته في دلفي فكان يعد بمثابة الفاتيكان الإغريقي الروماني . وساد الاعتقاد قديما بأن دلفي هي مركز الأرض بأسرها وأن حجرا يسمى أومفالوس (Omphalos) هو « صرة الأرض » . وهو الحجر الذي كان يجلس عليه أبوللو كما نراه في التماثيل وأعمال الحفر . ذلك أن المقعد الثلاثي (Tripod) المرتبط بنبؤة دلفي هو مجلس الكاهنة بيثيا (Pythia) كاهنة هذا الإله التي أخذت إسمها من الأفعى بيثون التي كان قد قتلها أبوللو : ٢٠٩ ، ٢١٣ .

أثينة (Athena = عند الرومان مينرفا Minerva) :

هي الإلهة الحامية لمدينة أثينا (Athenai) . ولا يتطرق الشك إلى كونها من أصل يعود إلى ما قبل ظهور الحضارة الهيلينية . ويظهر اسمها على الألواح المكتوبة بالخط المسمى (Linear B) والتي أكتشفت في كنوسوس . وتظهر على هيئة طائر في العبادة المينوية أي الكريتية . وإذا كانت البومة هي الطائر الوحيد الذي إرتبطت به أثينة إبان العصر الكلاسيكي ، فإنها كانت ترتبط بطيور أخرى فيما قبل ذلك . ويصور فنانون النحت والحفر أثينة كإمرأة مدججة بالسلاح مثل الإلهات الموكينيات لابسات الدروع . وفي كل مكان عُبدت فيه أثينة نجدها تتمركز فوق الأكروبوليس ، أي قلعة المدينة . ذلك أن هذه الإلهة تخصص في تأسيس المدن وحمايتها ، وكذا حماية بنيان الدولة من التصدع . وبقيت أثينة إلهة عذراء وصارت أشبه ما تكون بإلهة الحرب أي الصورة الأنثوية لآريس . كما أنها عُدت صورة أخرى للربة المصرية القديمة نيت (Neith ، راجع : Plato, Tim. Zie) . وشبهت أثينة أيضا بإلهة ليبية لانعرف لها إسما (Hot. 4,180,2) وفي العصر الروماني أُعتبرت مينرفا صورة أخرى لأثينة التي كانت في أواخر العصر الاغريقي قد صارت تمثل الحكمة . وبرزت الرواية الأسطورية التي تقول إن أثينة لم تولد من رحم أبة أم ، ولكنها إنبثقت من رأس أبيها زيوس . أما اللقب باللاس (Pallas) فله عدة تفسيرات ، فهو إما يعني « العذراء » وإما يفسر على أنه بمعنى « شاهرة السلاح » : ١٠٣١ .

إخيدنا (Echidna) :

يعني هذا الاسم « الأفعى » ، وفي الأساطير نجدها مرة بنت فوركيس من كيتو ، ومرة أخرى بنت خريسافور من كالليروي بنت أوكيانوس . وتُصور إخيدنا على أنها نصف امرأة والنصف الثاني أفعى . وأنجبت من تيفون كلا من أورثوس حارس قطعان حيريون ، وكيريروس حارس العالم السفلي ، والهيدرا أفعى ليرنا ، وكذا خيمايرا وسفنكس (= أبو الهول) وأسد نيميا : ١٠٩٩ .

أخيلووس (Achelous) :

في الأصل هو أطول نهر في بلاد الاغريق ، ينبع من وسط إقليم إبيروس ،

ويصل عبر ١٥٠ ميلا إلى ساحل الخليج الكورنثي فيما بين أكارنانيا وأيتوليا . ثم جُسد هذا النهر وعبد كإله يجلب الخصوبة ويحميها . ويسميه هوميروس ملك الأنهار (« الإلياذة » الكتاب ٢١ بيت ١٩٤) . وفي الأساطير نجده أكبر أبناء أوكيانوس . وفي أكارنانيا كانت تقام له طقوس العبادة في هيئة مسابقات (Agones) ويبعدو أن عبادته بمرور الوقت صارت قومية ، أي بانهيلينية تشمل كافة الهيلينيين : ٩ ، ١١ ، ١٤ ، ٥٠٧ ، ٥١٠ ، ٥١٧ ، ٥١٨ .

أرتميس (Artemis) وباللاتينية عند الرومان ديانا Diana) :

ترجع نشأة هذه الإلهة إلى ما قبل ظهور الحضارة الهيلينية ، أما في العصر الكلاسيكي فكانت أرتميس تعبد في كافة بلاد الإغريق . على أية حال فليس لإسمها اشتقاق إغريقي مؤكد مع أنه ورد في الألواح المكتوبة بالخط (Linear B) . يجري نشاط هذه الإلهة فوق الأرض ولا سيما تلك غير المزروعة ، أي الغابات والتلال حيث تكثر الوحوش ، ولو أن هذه الإلهة عُبدت فيما بعد كربة للمدن . ولاتلعب أرتميس دورا رئيسيا في « الإلياذة » الهومرية ، وهي تظهر في هذه الملحمة كبنت زيوس وسيدة الوحوش وأخت أبوللون التوأم ، و « الأسد بالنسبة للنساء » (« الإلياذة » ، الكتاب ٢١ بيت ٤٧١ وما يليه) . وتعبد أرتميس أحيانا بوصفها جالبة الخصوبة للزرع والضرع والبشر ، فهي حاملة لقب « المرضعة » (Kourotrophos) . وهي توأم أبوللون من ليتو التي ولدتها في ديلوس ، مركز عبادتها الرئيسي فيما بعد . وهناك عناصر تشابه كثيرة مع بعض الإلهات الأجنبية ، نذكر منهن تلك التي كانت تعبد في إفيسوس بطقوس غريبة ، والتي انتقلت عبادتها فيما بعد إلى ماسيليا (ماسيليا بجنوب فرنسا) . وشبهت أرتميس فيما بعد بديانا (Diana) إلهة الصيد الرومانية . أما اللقب أورتيجيا (Ortygia) فقد يعنى المولودة في أورتيجيا ، ولكن ما هي أورتيجيا ؟ يقال إنها سيراكوساى (سراقوسة) أو إفيسوس أو - وهذا هو الأرجح - ديلوس . وهناك من يفسر هذا اللقب بربطه بطائر « السِّمَّان » (Ortyx) : ٢٠٧ وما يليه ، ٢١٤ ، ٦٣٣ وما يليه .

آريس (Ares = عند الرومان مارس Mars) :

يبدو هذا الاسم إغريقي التكوين شكلا ومضمونا ، إلا أن أصله غير معروف . هو إله الحرب الإغريقي ، وإن كان دوره في الحياة الإغريقية لا يقارن بدور مارس عند الرومان . فالأخير لعب دورا حيويا في التاريخ الروماني يتفق مع الجانب العسكري المميز لطبيعة الحضارة الرومانية . كان آريس في الأصل - ويتفق في ذلك مع مارس - إله الخضرة والخصوبة . وفي الأساطير يظهر آريس مثيرا للعنف ، وعاشقا متهورا ، فله قصص غرامية مع أفروديتي وأثينة وغيرهما . يرد في الأساطير كذلك أنه ابن زيوس من هيرا ، وتعطيه الأساطير أيضا الكثير من الأبناء والبنات . ومنهم نذكر أسكالا فوس وديوميديس وكيكنوس وملياجروس . وفي بعض الروايات الأسطورية يعتبر آريس والد إيروس إله الحب : ٦٥٣ .

إريمانثوس (Erymanthos) :

منطقة جبلية وعرة في أركاديا ، كان يسكنها الخنزير البري الذي قتله هرقل ضمن أعماله الإثني عشر : ١٠٩٧

الآغريق (= الهيلينيون Hellenes) :

وجاءت هذه التسمية « الآغريق » من الاسم اللاتيني Graeci أو Graii وأنظر هيلاس : ١٠١١ .

إفيتوس (Iphitos) :

ابن الملك يوريتوس ملك أوغاليا ، وأخو عشيقه هرقل يولي : ٣٨ ، ٢٧٠ ، ٣٥٧ .

ألكميني (Alkmene وباللاتينية Alcmena أو Alcumena) :

زوجة أمفيتريون ملك طيبة ، ومنها أنجب زيوس هرقل : ١٩ ، ٩٧ ، ١٨١ ، ٦٤٤ ، ١١٤٨ .

الأمفيكتيونيون (Amphiktyones) :

كانت هناك عدة أحلاف تحمل اسم « الحلف الأمفيكتيوني » ، وكان

أهمها الحلف الذى تأسس حول معبد ديمتر فى أنثيلا (Anthela) بالقرب من ثيرموبيلاى الذى اتحد فيما بعد بمعبد أبوللون فى دلفى . وفى الاجتماع (Synedrion) الذى كان يعقد مرتين كل عام كانت كل قبيلة تتمتع بصوتين . وفى عصر متأخر سلك الحلف عمله خاصة به . أما أمفيكتيون الذى ينسب إليه تأسيس الحلف فهو شخصية أسطورية عتيقة . حتى أنه يقال بأنه ابن ديوكاليون (= نوح ؟) : هذا مع أن أكريسيوس من أرجوس يبرز كمؤس لهذا الحلف أحيانا . وكان لقب « الأمفيكتيونيون » اسما يطلق على ممثلى الدولة الاغريقية فى الاجتماعات التى كانت فى العادة تعقد فى ثيرموبيلاى ثم فى دلفى : ٦٣٨

أورتيجيا (Ortygia) :

أنظر أرتيميس : ٢١٤

أوليمبوس (Olympos) :

هو أعلى جبل فى بلاد الاغريق ، وهو يقع عند الحدود بين ثساليا ومقدونيا . يبلغ أقصى ارتفاع له ٩٥٧٣ قدما . وفى الأساطير يمثل الأوليمبوس مقر الآلهة وعرش السماء : ٢٧٥

أومفالى (Omphale) :

هي فى الأساطير الملكة الليدية بنت ياردانوس . بعد أن قتل هرقل إفتيوس غليلة وغدرا أصيب بمرض عضال ، ومن أجل التطهر وبأمر من نبوءة دلفى بيع هرقل عبدا وخادما لأومفالى ، التى جردته من سلاحه وألبسته رداء النساء وأمرته أن يغزل الصوف ، وإن لم ينفذ أوامرها بدقة كانت تضربه بصندلها الذهبى . ولكنها بعد أحبتة لأنه قام بالدفاع عن مملكتها ضد جيرانها ، وأنجبت منه إبنا باسم لاموس . وتتراوح مدة العبودية لدى أومفالى ما بين سنة وثلاث سنوات : ٢٥٢ ، ٣٥٦

أويتى (Oite) وباللاتينية « أويتا » (Oita) :

جبل من جبال السلسلة التى تفصل بين ثساليا فى الشمال ، وأيتوليا ولوكريس وفوكيس فى الجنوب . فوقه كانت تقع مدينة تراخيس (ولا تزال موجودة بنفس الاسم) . وعلى قمته أقيمت محرقة هرقل : ٢٠٠ ، ٤٣٦ ، ٦٣٥ ، ١١٩١ .

أويخاليا (Oichalia) :

هي مدينة شبه أسطورية في يوبويا ، دمرها هرقل وقتل ملكها يوريتوس ،
وسبى نساءها ، وذلك بهدف الحصول على بنت هذا الملك وعشيقة هرقل
أي يولي . وجدير بالذكر أن أويخاليا لم تكن قريبة من رأس كينايسون ،
بل كانت على مسافة خمسين ميلا إلى الجنوب الشرقي منه ، وكانت
تتبع اراضي إريتريا ، أنظريوبويا : ٢٣٧ وما يليه ، ٣٣٤ ، ٣٦٥ وما يليه
٧٤٨ ، ٨٥٩ .

أوينياداي (Oiniadai) :

مدينة في أكارنانيا على الضفة الغربية لنهر أخيلووس ، وعلى بعد تسعة
أميال فقط من مصبه ، وعلى مسافة ١٢ ميلا من بليورون من جهة الجنوب
الغربي . كانت المستنقعات الناجمة من تسرب مياه بحيرة ميليتي (Melite)
تعزل التل الذي تقوم عليه المدينة . وكانت أوينياداي تقود حركة مقاومة
النفوذ الأثيني في غرب بلاد الاغريق . حاصرها بيريكليس في القرن
الخامس . ولكنه لم يفلح في الاستيلاء عليها . ثم تحالفت مع أثينا عام
٤٢٤ . ويظهر إله النهر أخيلووس على عملات إكتشفت في أوينياداي .
وجدير بالذكر أن المدينة تسمى الآن تريكاردو (Tricardo) : ٥١٠ .

أوينيسوس (Oineus باللاتينية Oeneus) :

يعني هذا الاسم « رجل الخمر » (Foineus) (☆) ومنه Vinum باللاتينية
و Wine بالانجليزية . أما زوجته فهي ألتايا التي يعني اسمها « المداوية » ،
حيث أنجب منها ديانيرا وملياجروس . وهناك أسطورة فحواها أن والد ديانيرا
هو في الواقع ديونيسوس إله الخمر (Hyg. Fab. 129) : ٦ ، ٤٠٥ ،
٥٦٩ ، ٥٩٨ ، ٦٦٥ ، ٧٩٢ ، ١٠٥٠ .

أيتوليا (Aitolia) :

منطقة يحدها من الغرب وسط وجنوب وادي نهر أخيلووس ، ويحدها من

(*) حرف الديجاما F كان موجودا في اللغة الإغريقية القديمة ثم سقط بعد ذلك ، وكان
ينطق مثل حرف الـ V أو W في اللغات الأوروبية الحديثة .

الشرق جبل أوكسيا . وتضم هذه المنطقة الامتداد الجنوبي لسلسلة جبال بندوس . وتمتد جبال شمال أيتوليا من الشمال إلى الجنوب ، أما جبال الجزء الجنوبي منها فتتمتد من الشرق إلى الغرب مخترقة السهول الغنية وأواسط أيتوليا حيث بحيرة كونوني وترينخونيس . أما ساحل أيتوليا الواقع فيما بين مصبات نهر أخيلووس ونهر إيوينوس على الخليج الكورنثي فلا يصلح لإقامة الموانئ . وعرف هوميروس خمسة مدن ساحلية بأيتوليا ولاسيا مدينتي بليورون وكاليدون . أما ثيرمون الشهيرة فهي مدينة داخلية بالقرب من بحيرة ترينخونيس . إنكشت أيتوليا في القرن الخامس . ثم قويت شوكتها وتزعمت الحلف الأيتولي في القرن التالي : ٨ .

إيروس (Eros = كيوبيد عند الرومان Cupido) :

هو إله الحب في الأساطير الاغريقية ، ولم يرد ذكره عند هوميروس رغم أن كلمة (Eros) بمعنى الحب الشهواني كانت معروفة منذ القدم . واستخدم الشعراء الغنائيون في القرنين السابع والسادس هذه الكلمة للتعبير عن العاطفة التي تؤثر على كل من القلب والجسد معا . ورويدا رويدا صار الحب عاطفة مضللة ، لا يمكن مقاومتها ، كما أنها شديدة القسوة ، كثيرة المزالق والمخاطر . ويظهر إيروس في أعمال النحت والحفر كصبي صغير وجميل ، يمشي فوق الزهور ، فالورود هي « نبات الحب » التي منها يصنع إيروس تاجه . ويثير إيروس عاطفة الحب الذي قالت عنه سافو « حلوى مرارة العلقم » . وربط الشعراء والأدباء والفنانون بين إيروس وأفروديتي ، وظهر هذا الربط منذ عصر هيسودوس . وهو يرافقها ويصحبها أحيانا هيميروس (Himeros = الرغبة) وبوثوس (Pothos = الشهوة) . وهيسودوس هو الذي جعل إيروس مع الأرض جايا (Gaia) وتارتاروس من أقدم القوى الإلهية . وجعل هيسودوس لإيروس سلطانا على الآلهة قبل البشر . أما بارمينيديس فهو الذي قال إن إيروس (= الحب) هو الذي جمع المتناقضات ، ويؤلف بين الأضداد ، وبذا يظل الكون بنظامه الدقيق . وهذه بذور الفكرة الفلسفية التي سنجدها فيما بعد وبصورة مختلفة في مسرح يوريبيديس وفلسفة أفلاطون وآراء الأبيقورية . ويوريبيديس هو أول من ذكر أسلحة إيروس أي القوس والسهم (« إفجينيا في أوليس » بيت ٥٤٨ .

وما يليه) . ومن أهم مراكز عبادة إيروس ثيسياى حيث كانت تقام هناك
مهرجانات تسمى « الإيروسات » (Erotidia) : ٣٣٤ .

الإيرينيات (Erinyes) :

هن ربات العقاب والعذاب المتخصصة فى الإنتقام لجرائم قتل ذوى
القرى ، وإن كن أحيانا يعاقبن أنواعا أخرى من الجرائم . فهن
بصفة عامة يشرفن على سير الامور فى مجراها الطبيعى . وهناك نظرية
تقول بأن الإيرينية تجسيد لروح أو شبح القتل . وهناك نظرية أخرى
فحواها أن الإيرينية هى تجسيد حى للجنة القتل على قاتله : ٨٠٩ ،
٨٩٥ ، ١٠٥١ .

إيوينوس (Euenos) :

ينبع نهر إيوينوس (فيدارى الحديث) من سفوح جبل أويتا الغربية ،
ويعبر أيتوليا ، ويصب فى الخليج الكورنثى . وكانت كاليدون على ضفته
الغربية ، أما بليورون فقد كانت على مسافة عشرة أو إثنى عشر ميلا إلى
الغرب منه . يوصف هذا النهر بأنه « من أكثر الأنهار الإغريقية وحشية
وخداعا » (أوفيدوس « التناسخات » ، ٩ ، ١٠٤) . ومن هنا جاء
الربط بين نيسوس الكنتوروس الوحشى وهذا النهر . فنيسوس هو المعداوى
الذى يعبر النهر الوحشى بالناس فوق ظهره : ٥٥٩ .

باكخوس (Bakchos = ديونيسوس Dionysos) :

هناك إرتباط ما بين عبادة ديونيسوس والديانة المينوية ، وورد اسمه فى
اللوحات المكتوبة بالخط (Linear B) . ولا يذكر هذا الاله إلا نادرا فى
ملاحم هوميروس . ومنذ عصر هيسودوس (Theog. 940 ff.) أصبح من
الراسخ أن زيوس هو والده الذى أنجبه من سيملى . إتفق القدماء -
وكذا الباحثون المحدثون - على أنه قدم من طراقيا ، وعلى أن عبادته كانت
شائعة . ومعروف أن الطراقيين قد غزوا بويوتيا وأتيكا ، وعلينا أن نربط ذلك
بمسألة إنتشار عبادة ديونيسوس فى هذين الإقليمين . وفى طقوس عبادة
ديونيسوس نجد النساء ينجذبن إليه فيهجرن المنازل والأعمال ، ويهمن فى

الوديان والجبال ، منغمسات في الرقص ويلوحن بصولجان ديونيسوس أى الثيرسوس (Thyrsos) ، وهى عصا تتوجها أوراق اللبلاب والعنب ، ويحملن المشاعل . وفى قمة جزلهن يقطعن حيوانا ما ، أوحى أحد الأطفال ، إربا إربا ثم يلتهمنه نيثا . وهذه الوجبة الطقوسية (Omophagia) يتحد هؤلاء النسوة بالإله المعبود . ومن الجدير بالذكر أن مجذوبات ديونيسوس (Mainades) كن يضعن الأقنعة على وجوههن . وورد عند بعض أدباء الأغريق أن ديونيسوس قدم من فريجيا حيث كان الفريجيون - وهى قبيلة طراقية - يعتقدون أن ديونيسوس كان يقيد بالأصفاد ، أو يستغرق فى سبات عميق أثناء الشتاء ، ولا ينهض مرة أخرى إلا صيفا . وفى العموم يعبد ديونيسوس على أنه إله الخضرة والخصوبة . ويحمل اسم باكخوس (Bakchos) وهى كلمة يرجح أنها ليدية الأصل . وديونيسوس هو الذى أدخل زراعة العنب وصنع النبيذ إلى بلاد الإغريق ، ولذا فهو إله الخمر والنشوة . ثم صار راعي المسرح الذى نشأ من طقوس عبادته : ٢٢٠ ، ٥١٠ ، ٧٠٤ .

بالاس (Pallas) :

أنظر أثينة : ١٠٣١ .

بايان (Paian أو بايون Paieon) :

هو الإله « المعالج » أو الطبيب « بالنسبة للآلهة . ثم أصبح بايان لقبا للإله أبوللون الذى كان الناس يتضرعون إليه بالعبرة « عالجنى يا أبوللون بايان » (Paianieie) . وحمل هذا اللقب أيضا أسكليبيوس ابن الإله أبوللون وإله الطب . وبعد ذلك أطلقت كلمة بايان على بعض الأناشيد الغنائية التى تلقى تكريما لأبوللون ، وصار معناها « أغنية النصر » . ورويدا رويدا توسع استخدام أغاني النصر حيث لم تقتصر على أبوللون بل شملت الأبطال المتصيرين فى الحروب مثلا : ٢٢٢ .

بليورون (Pleurom) :

يرد ذكر بليورون القديمة فى « إلياذة » هوميروس (الكتاب الثانى ، بيت ٦٣٩) . وكانت تقع فى سهل أيتوليا الخصب بالقرب من جبل

يسمى كوريون (Kourion) وعلى مسافة أميال قليلة شمال غرب كاليدون .
ثم هجر هذا المكان حوالى عام ٢٣٠ . وأسست بليورون الجديدة على
مسافة أبعد فى الاتجاه الشمالى الغربى ، وفى مكان ليس بعيد عن
ميسولونجى الحديثة : ٧ ، ٥٥٩ وما يليه .

بوسيدون (Poseidon = نيبتونوس عند الرومان Neptunus) :

هو إله الهزات الأرضية والمياه بصفة عامة ، ثم تخصص فيما بعد
فصار إله البحر . ويشك كثيرا فى الأصل الاغريق لهذا الاسم
« بوسيدون » . ويربط بعض العلماء المقطعين الأولين من هذا الاسم -
Posei بكلمات مثل Potamos بمعنى « النهر » أو Posis « الشراب » ...
الخ . ويفسر علماء آخرون هذا الاسم بأنه يعنى « زوج أو سيد الأرض » .
وبوسيدون أسطوريا هو أحد أبناء كرونوس الثلاثة من الذكور وهم هاديس
وزيوس بالاضافة إلى بوسيدون . وعند هوميروس هو الأصغر من أخيه
زيوس . أما هيسودوس فهو الذى ثبت حقيقة أن زيوس هو أصغر أبناء
كرونوس . وتلاه فى ذلك كافة الكتاب والأدباء الاغريق . كان ديونيسوس
من بين الأبناء الذين ابتلعهم أبوهم كرونوس ، فلما اضطر إلى تقيؤهم ثانية
انتصر الأبناء الثلاث على أبيهم . وعند إقتسام تركته فيما بينهم وقع من
نصيب بوسيدون السيطرة على البحر : ٥٠٢ .

بيلياديس (Peleides) :

كانت علامات النبوة فى دودونى تستنبط من أصوات أوراق البلوط .
وكانت هذه العلامات تفسر للمتلقين ، إذ كانت كاهنات هذه النبوة
- ويطلق عليهن اسم البيلياديس - يقمن بشرحها . ويتحدث
يوريبيديس عن ثلاث كاهنات ، أما بنداروس وسوفوكليس فيتحدثان
عن اثنتين فقط : ١٧٢ .

تراخيس (Trachis أو تراخين Trachin) :

هى أقدم مدينة بالمنطقة الشمالية من إقليم فثوتيس . وكانت تراخيس مقرا
ومسكنا للملك الأسطورى كيّكس . وتراخيس هى التى شاهدت موت
هرقل حرقا - إذ أنها تقع عند قمة جبل أويتا - ولذا سميت بعد ذلك

باسم هراقليا (Herakleia) : ٣٩ ، ٤٠ ، ١٨٨ ، ١٩٤ ، ٣٦٥ ،
٣٧١ ، ٤٢٣ ، ١١٤٠ .

تيرنس (Tiryns) :

هى مدينة فى منطقة أرجوس ، وكانت تقع على ربوة على بعد ميلين ونصف
من ناوبليا ، وعلى مسافة ميل واحد من البحر . وهناك إكتشفت آثار هامة
تعود للعصر البرونزى المبكر (حوالى ٢٨٠٠ - ٢١٠٠) . وفى عام ١٤٠٠ .
تقريبا بنيت قلعة موكينية وتم العثور على بعض بقاياها وفى هذه المدينة ترعرع
هرقل : ٢٧٠ ، ١١٥٢ .

جيجانتيس (Gigantes) :

« العمالقة » ، وهم كما يفهم من إسمهم أبناء الأرض (Ge) ، إذ نبتوا منها
بعد أن سقطت عليها قطرات الدم التى سالت من كرونوس (أورانوس)
عندما خصاه إبنه زيوس حتى لاتكون له ذرية أخرى فى المستقبل . وكانوا
مخلوقات أسطورية ضخمة نصفهم الأعلى بشري وأرجلهم ثعبانية تمردوا
على الآلهة ، ووضعوا الجبال بعضها فوق بعض ليرقوا إلى السماء فلما هزمتهم
الآلهة بزعامة زيوس دفنهم تحت الجبال . من أشهر هؤلاء العمالقة
الكيونيوس (Alkyoneus) وبورفيريون (Porphyryon) وميماس
(Mimas) وجياس (Gyas) وأورثريس (Orthrys) وتيفون أوتيفويس
(Typhoeus, Typhon) وبرياريوس (Briareus) وباللاس (Pallas)
وانكيلادوس (Enkelados) وبوليوتيس (Polybotes) وإفيالتيس
(Ephialtes) وهيبوليتوس (Hippolytos) ويوريتوس (Eurytos) : ١٠٥٩

جيريون (Geryon) :

إبن خريساور ، وهو مخلوق اسطوري له ثلاثة رؤوس ، أو ثلاثة
اجساد ، ويعيش فى جزيرة بالأوكيانوس فى أقصى الغرب . ويرعى قطعانه
العديدة هناك بمساعدة الراعى يوريتيون (Eurytion) والكلب المرعب
أورثروس (Orthros) : ٧١٥ .

خايرون أو خيرون (Cheiron) :

أحد أفراد سلالة الكنتوروس ، وهو إبن كرونوس (ساتورنوس) وفيليرا

بنت أوكيانوس . وهو مخلوق نصفه إنسان ، والنصف الثاني حصان ،
واشتهر خايرون بالحكمة والعدل والبراعة في الطب والموسيقى ، أنظر
الكتوروس .

دودونى (Dodone وباللاتينية Dodona) :

مدينة في إبيروس ، اشتهرت بمعبدها الذى يضم شجرة البلوط المقدسة لدى
زيوس ، حيث تصدر اوراقها النبوءة من لدن هذا الإله وتفسرها
الكاهنات : ١٧٢ .

ديانيرا (Deianeira) :

هي في الاساطير بنت اوينيوس وزوجة هرقل . كان الاخير قد سمع عنها
لأول مرة من شبح اخيها ملياجروس في العالم السفلى حيث قام هرقل بزيارته
راجع (Bakchylides, V, 170) . فاز هرقل بديانيرا بعد أن دخل في صراع
مع أخيلووس خطيبها وقضى عليه . وبعد أن تزوجها ، وفى طريقه عائدا الى
موطنه ، عهد هرقل بزوجه الى نيسوس لكى يعبر بها نهرا فياضا . وفى
منتصف النهر اراد نيسوس أن يغتصبها ، فلما صرخت ديانيرا قتل هرقل
نيسوس بسهامه السامة . وقبل أن يموت نصح نيسوس ديانيرا أن تأخذ
بعضا من دمه المتجلط وتحفظه بعيدا عن النور والنار ، وأن تستخدمه
كدواء سحرى يكون مفعوله ألا يحب هرقل إمراة بعدها . وكان استخدام
هذا الدواء هو بداية النهاية بالنسبة لحياة هرقل وديانيرا نفسها . وهذا هو
موضوع مسرحية « بنات تراخيس » لسفوكليس و« هرقل فوق جبل أويتا »
ليسنيكا : ٤٩ ، ١٠٤ ، ١٨٠ ، ٤٠٥ ، ٦٦٥ ، ٨٧٤ وفى أماكن
اخرى متفرقة .

زيوس (Zeus = يوبيتر Iuppiter أو كما هو شائع جوبيتر Jupiter

عند الرومان) :

وهو الإله الأغريقى الوحيد الذى يمكن بسهولة إثبات أصوله الهندك -
أوروبية ، التى كان فيها أيضا ينعت بأنه أب كما كان وضعه بين آلهة
الأوليمبوس عند الأغريق . أما الاسم « زيوس » فيعنى « السماء » أو « السماء

الصافية » . فهو إله الطقس الجوى والرعد والمطر ... الخ . وعند
هوميروس يحمل زيوس لقب « أبوالآلهة » والبشر » ، دون أن يعنى ذلك
أنه خالق هاتين السلالتين . وأبناء زيوس هم اثينة ، ارتيميس ، ابوللون ،
امريس ، ديونيسوس . وهو الأب والراعية والحاكم بالنسبة للأسرة الآلهية
فوق الأولمبوس ، فهو بمثابة كبير العائلة (Pater Familias) .

ولزيوس وظائف كثيرة فى حياة البشر ، فهو حامى الضيوف ، وحارس
المنزل ، وأهله . وهو أيضا حافظ الملك والدولة من كل شر ، وهو أيضا
الرقب على حسن السلوك والأخلاق الحميدة وسير العدالة . ولا يقوم زيوس
بكل شيء بمفرده ، فله رسله و « وزراءه » الذين يكلفهم بمختلف المهام
صغيرة كانت أم كبيرة . وهم يطيعونه خوفا من بطشه بهم . والجدير بالذكر
أن لزيوس مغامراته الكثيرة مع نساء البشر ، وله منهن أطفال كثيرون .
وهو قتل نفسه هو ابنه من ألكمى زوجة الملك أمفيتريون : ١٩ ، ٢٦ ،
١٠٦ ، ١٤٠ ، ٢٠٠ ، ٢٣٨ ، ٢٥١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٩ ، ٢٨٨ ، ٣٠٢ ،
٣٩٩ ، ٤٣٧ ، ٥٠٠ ، ٥١٤ ، ٥٦٦ ، ٦٤٤ ، ٧٥٣ ، ٨٢٧ ، ٩٥٦ ،
٩٨٣ ، ١٠٠٢ ، ١٠٢٣ ، ١٠٤١ ، ١٠٤٨ ، ١٠٨٦ ، ١١٤٨ ،
١١٨٥ ، ١١٨٨ ، ١١٩١ .

السياليون (Selloi) :

لهذا الاسم سيللوى (أو هيللوى Helloi) علاقة واضحة بإسم Hellenes
« الهلينيون » . وهو ما يدل على وجود قبيلة ما قبل ظهور الحضارة الهيلينية
كانت تقيم فى منطقة دودونى ، حيث منها كان يتم إختيار الكاهنات
المشرفات على عبادة زيوس هناك . وفى العصور المبكرة كانت هؤلاء
الكاهنات هن اللاتي يفسرن النبوءات للمتلقين من العباد . وعندما
إمتزجت عبادة ديونى (Dione) بزيوس فى معبد دودونى إكتسبت
الكاهنات لقب البيلياديس : ١١٦٧ .

طيبة (Thebai) :

أهم مدينة فى إقليم بويوتيا ، أسسها كادموس الملك الشرقى القادم من
صور الفينيقية . ولذلك تسمى المدينة أحيانا فى النصوص الاغريقية
واللاتينية « كادميا » ، أنظر كادموس : ٥١١ ، ١١٥٤ .

القبرصية (Kypris) :

هو أحد القباب افروديتي ربة الحب والجمال والتناسل . واكتسبت هذا اللقب المشتق من قبرص لكونها ترتبط أسطوريا بهذه الجزيرة إرتباطا خاصا ، إذ يقال إنها ولدت من زبد البحر عند شواطئ هذه الجزيرة . وهناك صخرة في البحر عند بافوس يقال لها صخرة أفروديتي :
٤٩٧ ، ٥١٦ ، ٨٦٠ .

كاليدون (Kalydon) :

مدينة قديمة في ايتوليا ، تسمى الآن كورت أغا (Kurt Aga) وتقع على نهر إيونيوس ، وبنائها الملك الذي يحمل نفس الاسم . وفيما بعد صارت مقر الملك أونيوس والد ديانيرا : أنظر بليورون .

كادموس (Kadmos) :

هو ابن أجينور ملك صور الفينيقية . عندما اختطف زيوس - المتنكر في هيئة ثور - أخته يوروي (Europe = يوروبا في اللاتينية Europa) . أرسله أبوه مع أخويه كيليكس (Kilix) - الذي سميت بإسمه كيليكيا - وفوينيكس (Phoinix) - الذي سميت بإسمه فينيقيا - للبحث عنها ، وأمرهما ألا يعودا دونها . وصل كادموس إلى دلفي فأوصته النبوءة بأن يتبع بقرة سيصادفها عند خروجه من المعبد ، وأن يستقر حيث تقف . وبالفعل قادت البقرة كادموس إلى الموقع الذي أقيمت فيه مدينة طيبة ، التي كان إسمها القديم كادميا (Kadmeia) أي مدينة كادموس . وبعد عدة مغامرات تزوج كادموس هارمونيا بنت آريس من أفروديتي فأنجب منها كادموس إينو (Ino) وسيميلي (أم ديونيسوس من زيوس) وأوتوني وأجاوكي . وتقول الأساطير أن كادموس هو الذي أحضر معه من صور حروف الكتابة ، أي الأبجدية فعلمها الاغريق وصارت تعرف بإسم «الحروف الفينيقية» . وهذه الأسطورة تشي بحقيقة لغوية اكدتها الابحاث الحديثة في علم اللغويات المقارنة . وأجريت حفريات عام ١٩٦٤ م في موقع كادميا وعثر هناك على بعض الأختام المستوردة من منطقة ما بين النهرين : ١١٦

كرونوس (Kronos = ساتورنوس عند الرومان Saturnus) :

هو أصغر أبناء « السماء » (Ouranos) من « الأرض » (Gaia) وهو الذى نفذ نصيحة أمه فخصى اياه . تزوج كرونوس من ريا (Rhea) أخته فأنجب منها هيسيتيا (Hestia) زبة الموقد ، وكذا ديميتر وهيرا وهاديس وبوسيدون وزيوس . ابتلع هذه الذرية (أو الذكور فقط) ولم ينج منه سوى زيوس ، الذى وضعت أمه حجرا فى المهد بدلا منه ، ثم أخفته فى جزيرة كريت . وفى النهاية اضطر كرونوس إلى أن يتقيأ أبناءه فعادوا إلى الحياة مرة أخرى . وتم هذه الأسطورة برمتها عن أصل شرقى وبالتحديد من آسيا الصغرى :
٥٠٠، ١٢٧ .

كريت (Krete وباللاتينية Creta) :

هى أكبر جزيرة اغريقية ، وهى موطن الحضارة المينوية (نسبة إلى ملكها شبه الأسطوري مينوس) . وفى أكبر مدنها اى كنوسوس (بجوار هيراكليون الحديثة) إكتشفت اثار غاية فى الأهمية من حيث قيمتها التاريخية ، ولاسيما قصور التيه اللابيرينثوس . ويتحدث هوميروس عن كريت ذات المائة مدينة ، ولكننا لم نعرف سوى خمسين وأهمها - بالاضافة إلى كنوسوس - جورتين وليتوس وكيدونيا . وتعود أهمية حضارة كريت إلى أنها كانت همزة الوصل بين قبرص وحضارات الشرق القديم من جهة ، والحضارة الهيلينية الناشئة من جهة أخرى : ١٢٠ .

الكنتوروس (Kentauros) :

وجمع هذا الاسم هو الكنتوروس (Kentauroi) ، وهى قبيلة من المخلوقات الوحشية ، نصفها العلوى إنسان والنصف السفلى حيوان فى شكل حصان (مع أن الجزء الأخير من الاسم يعنى ثور (Tauros) . وتعيش هذه الوحوش الأسطورية فى غابات وجبال إيليس وأركاديا وثناليا . ويرد ذكر أساطير الكنتوروس فى ملاحم هوميروس وفى الفن الموكينى والفن المتأثر بالشرق فيما بعد . وبالنسبة للإغريق يمثل الكنتوروس الحياة الوحشية والأهواء الحيوانية والتزعة البربرية ، فهم شهوانيون وشغوفون بالخمير . ومن أشهر الكنتوروس نيسوس الذى قتله هرقل عندما حاول إغتصاب ديانيرا .

أما خيرون فهو أحكمهم وأشبه ما يكون برجل ، طيب وحكيم ، فهو ابن
كرونوس وفيليرا (Philyra) : ٦٨٠ ، ٨٣١ ، ١١٤١ ، ١١٦٢ .

كيربيروس (Kerberos) :

هو الكلب الوحشي وحارس العالم السفلي . طبقا لهيسودوس (Theog. 311) هو ابن تيفون من إخيدنا ، وله خمسون راسا وصوت برنزي . ولكنه يظهر في أعمال الفن وكتابات الأدباء إبان العصر الكلاسيكي بثلاثة رؤوس ، وتكسو مؤخرة رأسه لبدة ، وذيله ثعابين تتلوى . هذا الكلب الوحشي اسره هرقل عندما نزل الى العالم السفلي ، وعاد به ذليلا وخاضعا لقوته البطولية ، بل إنه من شدة الخوف سال لعبه فسمى منه عشب الاكونتين السام : ١٠٩٨ .

كينايون (Kenaion) :

هو رأس جزيرة يوبويا من الشمال الغربي ، حيث يقترب هذا التواء من الأرض المقابلة والمطلّة على خليج ماليس . إلى هناك ذهب هرقل بعد فتح أويخاليا ، لكي يقدم القرابين لأبيه زيوس (Zeus Kenaios) . ولما لبس الرداء المرسل إليه من قبل ديانيرا بدأ يحترق ، وحُمل من هناك إلى تراخيس نصف ميت : ٢٣٨ ، ٧٥٣ ، ٩٩٣ .

لوكريس (Lokris) :

تتكون لوكريس الشرقية من الساحل الواقع بين ثيرموبيلاي إلى لاريمنا والمطل على مضائق يوبويا . أما لوكريس الغربية فتضم وادي أمفيسا والساحل الشمالي للخليج الكورنثي من نوباكتوس إلى منطقة بالقرب من كريسا . وتقع سلسلة جبل كنيemis (Knemis) على ساحل لوكريس المواجه لرأس كينايون . وفي هذه المنطقة تضيق المسافة بين يوبويا والساحل المواجه لها فتصل إلى ثلاثة أميال فقط : ٧٨٨ .

ليخساس (Lichas) :

من المحتمل أن يعنى هذا الاسم « الحجر » أي أنه مرادف لكلمة (Lithos) . وهو خادم هرقل ، وقد قتله الأخير عند رأس كينايون عندما

احضر له الرداء المسحور / المسموم الذى أرسلته به ديانيرا إلى زوجها
هرقل . وفيما بعد سميت الجزر الصغيرة جنوب رأس ليخاديس (Lichades)
وهي الجزر الصغيرة جدا والتي تقع في المضائق الضيقة جدا والواقعة بين
رأس جبل كنيميس على ساحل لوكريس من جهة ، وجزيرة يوبويا من جهة
أخرى (راجع (Ov. Metamph. lx, 226.strab lx,p.426 : ١٨٩ ، ٣١٠

، ٦٠٠ ، ٧٥٧ ، ٧٧٣ .

ليديا (Lydia) :

تقع ليديا في غرب آسيا الصغرى ، فيما بين وادى هرموس السفلى ووادى
كايستر ، تحدها من الشمال ميسيا ومن الشرق فريجيا ومن الجنوب كاريا .
وكانت المدن كيمي وسميرنا (= أزميز) وإفيسوس تنطوى حينا تحت لواء
الملك في ليديا ، وأحيانا أخرى تنضم إلى ابوليس أو أيونيا . كانت ليديا غنية
بمواردها ، وتقع عند مفترق الطرق التجارية والحضارية بين آسيا وأوروبا .
ولقد ظهر هذا في فنونها وآدابها وعباداتها . حكمتها أسرة ميرمناد
(Mermnad) فيما بين ٧٠٠ و ٥٥٠ . حيث بلغت أقصى ازدهارها في عهد
آخر ملوك هذه الاسرة أى كرويسوس (= قارون ؟) الذى سيطر على هضبة
آسيا الصغرى . وبعد موته إنكمشت ليديا ، وصارت إحدى ولايات
الإمبراطورية الفارسية وعاصمتها سارديس . وكانت ليديا هي أول مملكة
تسك نقودا خاصة بها ، كما تعزى إليها بعض الاكتشافات في مجال
الموسيقى . بقى لنا من ليديا بعض النقوش تبلغ الخمسين وتؤرخ بالقرن
الرابع ، وقد عثر عليها في معبد أرتميس وهي مكتوبة باللغة الليدية التي
تنتمى إلى الأسرة الهندو أوروبية : ٧٠ ، ٢٤٨ ، ٣٥٦ ، ٤٣٢ .

ليرنا (Lerna أوليرني Lerne) :

مستنقع في منطقة أرجوس ، تسكنه الأفعى المعروفة بإسم الهيدرا والتي
قتلها هرقل ضمن أعماله الإثني عشر ، أنظر الهيدرا : ٥٧٤ ، ١٠٩٤ .

ماليس (Malis) :

كانت تراخيس تقع فوق سلسلة من الصخور تحد سهل ماليس من الجنوب

والغرب . وكانت المسافة من ساحل خليج ماليس حتى تراخيس حوالى ستة أميال : ١٩٤ ، ٢١٣ ، ٢٣٧ ، خليج ماليس ٦٣٥ .

نيسوس (Nessos) :

يشير هذا الاسم لغويا إلى معنى خريز أو بالأحرى هدير وتدفق الماء في إندفاع وصخب . فهو أى هذا الاسم قد جاء من المقطع السانسكريتى « ناد » (Nad) بمعنى « إرتفاع الصوت » ، ومنها « ناداس » بمعنى « خوار الثور » أو « صخب وفيضان النهر » ، ومنها « نادى » (Nadi) بمعنى « الفيضان » . ومن المحتمل أن ترتبط بهذا الأصل بعض الكلمات العربية مثل « نداء » ، « نهر » ، « ندى » الخ . أما عن نيسوس كواحد من الكنتوروس فأنظر « الكنتوروس » : ٥٥٨ ، ٨٤٠ ، ١١٤١ .

نيميا (Nemea) :

نيميا هى الوادى الذى يقع على الحدود الشمالية لمنطقة أرجوس ، وتتبع كليوناي . فى هذا الوادى قتل هرقل أسد نيميا كأول الأعمال الإثنى عشر حيث سلخ جلد هذا الأسد وصار ملبسه التقليدي . وهناك كانت تقام الألعاب النيمية . وفى بعض الحفريات التى أجريت بالمنطقة تم العثور على معبد لزيوس يؤرخ بالقرن الرابع : ١٠٩٢ .

هاديس (Hades) :

يعنى هذا الاسم ما هو « غير مرئى » أى « الخفى » ، وهاديس فى الاساطير الاغريقية هو ابن كرونوس . وجدير بالذكر والملاحظة أن هاديس يرد فى نصوص الأدب دالا على شخص إله العالم السفلى لا على المكان نفسه ، فنقول ذهب إلى عالم هاديس أى عالم الموتى . وبالطبع يظهر هاديس فى الاساطير قاسيا وعنيفا فى عقاب المخطئين ، ولكنه ليس شريرا ، وهو لا يقوم بتعذيب أهل الجحيم بنفسه . ويعرف هاديس بإسم آخر هو بلوتون (Plouton) أو بلوتو عند الرومان ولهذا الاسم علاقة لغوية بإسم إله الثروة « بلوتوس » . وبصفة عامة يعد هاديس زيوس العالم السفلى : ٤ ، ١٢٠ ، ٢٨٢ ، ٥٠١ ، ١٠٤٠ ، ١٠٨٥ ، ١٠٩٨ ، ١١٦١ .

هرقل (Herakles وباللاتينية Hercules) :

يعنى هذا الاسم « مجد هيرا » . ذلك أن هيرا مليكة السماء ، وزوجة زيوس اشتعلت في قلبها الغيرة لما أنجب زوجها هرقل من امرأة من البشر ، أي الكيني . فطاردت هرقل من المهد الى اللحد بالمتاعب والآلام ، وأوعزت إلى يوريسثيوس أن يفرض عليه الأعمال الاثني عشر . وفي النهاية ، وبسبب كل ذلك ، ونجاح هرقل في التغلب على هذه المصاعب إكتسب المجد والشهرة والخلود . وبعد تأليهه تم الصلح بينه وبين هيرا فوق الأوليمبوس :

٢٧ ، ٥١ ، ١٥٦ ، ١٧٠ ، ٢٣٣ ، ٤٠٦ ، ٤٢٨ ، ٤٦٠ ، ٤٦٩ ، ٤٧٦ ، ٥٤٠ ، ٥٥٠ ، ٥٦٣ ، ٥٧٦ ، ٥٨٥ ، ٨٥٦ ، ٨٧٢ ، ٩١٣ ، ٩١٦ وفي أماكن أخرى متفرقة .

هرميس (Hermes = عند الرومان ميركوريون Mercurius) :

أحد شبان الآلهة في الأساطير مع أنه أقدم الآلهة المعروفة من قديم الزمان . ورد اسمه في اللوحات المكتشفة في بيلوس والمكتوبة بالخط Linear B . ولعل أفضل الاشتقاقات اللغوية المقترحة لإسمه أنه جاء من هيرما (Herma) بمعنى القوة الغيبية الكامنة في كومة من الأحجار على جانب الطريق هنا أو هناك . وربما يعنى الحجر الذى يلقى على جوانب الطريق بهدف سحري . هو ابن زيوس من مايا بنت أطلس ، ولد على جبل كيليني (Kyllene) في اليوم الرابع من الشهر . كان هرميس بارعا ومخادعا منذ ولادته ، أي في المهد . فهو الذى اخترع القيثارة في اليوم الأول له في الحياة ، ثم سرق قطع أبوللون أخيه . وبعد ذلك أخذ هرميس الكثير من سمات الإله المصري القديم توت (Thoth) وأصبح يميل للفكر والفلسفة . وفي الديانة يحتل هرميس مكانة بارزة فهو رسول رب الأرباب زيوس . ومن ثم فهو عندما يظهر على هيئة البشريةتخذ هيئة المراسل المسافر ، بقبعته ذات الحواف العريضة وصندله وعصاه (Kerykeion) . وصار هرميس رسول الأرواح أو مرشدها . وهو كذلك إله التجارة وراعي اللصوص وإله الفصاحة والخطابة وراعي الآداب والفنون : ٦٢٠ .

الهيدرا (Hydra) :

الأفعى التى كانت تعيش فى مستنقع ليرنا وقتلها هرقل ضمن أعماله الإثنى عشر ، أنظر ليرنا : ٥٧٤ ، ١٠٩٤ .

هيلاس (Hellas) :

كانت هيلاس قبيلة صغيرة فى جنوب ثساليا ، وربما كانت لهم علاقة بالسيليين (Selloi) أي هيلوى (Helloi) فى دودونى التى كانت المنطقة المحيطة بها تسمى هيلوبيا (Hellenia) . وجدير بالذكر أن هوميروس كان يسمي من نعرفهم الآن بإسم الأغريق (وهو مأخوذ عن اللاتينية Graeci) بكل الأسماء التالية . الأخيون Achaioi ، الأرجيون Argeioi والداناثيون Danai . ولا يمكن أن نرجع الاسم « هيلاس » و « هيلينيون » الى ما قبل القرن السابع . هذا وتربط الأساطير بين هذا الإسم والسلالة إلى البطل هيلين Hellen والد دوروس Doros وأيولوس Aiolos وإكسوثوس Xuthos (= والد إيون وأخايوس) . وهؤلاء الثلاثة هم مؤسسو السلالات الاغريقية الرئيسية أى الدوريين والأبوليين والأيونيين . وجدير بالذكر أن جميع اللغات الأوربية الحديثة ورثت إسم هيلاس فى صورته اللاتينية أى إغريقيا Graecia (ومنها Greece و Grece مثلا) : ١٠١١ ، ١٠٦٠ ، ١١١٢ .

هيلوس (Hyllos) :

هو أكبر أبناء هرقل من ديانيرا ، ولو أن بعض الروايات تقول إن أمه هى ميليتى (Melite راجع Schol. Soph. Trach. 55 ff.) . وهويلعب دورا مهما فى مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس ، ويرد إسمه فى أماكن متفرقة كثيرة بها .

يوبويا (Euboia) :

يعنى هذا الإسم « الأرض الغنية بالبقر » . وهى جزيرة طويلة جدا تمتد من باجاساى إلى أندروس بمحاذاة أتيكا وبويوتيا . أشهر مدنها هى خالكيس وإريتريا علاوة على أويغاليا المدينة شبه الاسطورية . أما المدن الأخرى بها فهى هيسثياى وجيرايستوس وكاريستوس واشتهرت هذه المدن بالرخام .

كانت خالكيس وإريتريا مركزين تجاريين كبيرين حتى أنها قد أسسا مركزا تجاريا في ألبينا (Al-Mina) بسوريا حوالى عام ٨٠٠ . وكان الجزء الشمالى الغربى من يوبويا أقرب ما يكون شبه جزيرة صغيرة ممتدة ناحية الغرب الشمالى فى مواجهة خليج ماليس . وعند هذه النهاية من الجزيرة يقع رأس كيناىون الذى يسمى الآن « رأس لىثادا » (ربما تحريف لـ « لىخادا ») وأنظر أويخاليا وكيناىون وليخاس : ٧٤ ، ٢٣٧ ، ٤٠١ ، ٧٥٢ ، ٧٨٧ .

يوريتوس (Eurytos) :

ملك أويخاليا ووالد يولى :

٧٤ ، ٢٤٤ ، ٢٦٠ ، ٣١٦ ، ٣٣٣ ، ٣٦٣ ، ٣٨٠ ، ٤٢٠ ، ٧٥٠ ، ١٢١٩ .

يولى (Iole وباللاتينية Iola) :

بنت ملك أويخاليا أى يوريتوس . وهى عشيقه هرقل التى دمر مملكة أبيها لكى يأسرها بعد أن كانت قد أسرتة بجهاها : ٣٨١ ، ٤٢٠ ، ١٢٢٠ .

يوريسثيوس (Eurystheus) :

حفيد بيرسيوس مثل هرقل ، ولكنه كان الملك الذى ينصاع هرقل لأوامره . أوعزت إليه هيرا بأن يفرض على هرقل القيام بالأعمال الاثنى عشر : ١٠٤٩ .



فهرست

| الموضوع | رقم الصفحة |
|-------------------------------|------------|
| ١ - مقدمة بقلم المترجم | ٥ |
| ٢ - هوامش ومراجع المقدمة | ١٢٥ |
| ٣ - الشخصيات باللغة اليونانية | ١٤١ |
| ٤ - شخصيات المسرحية | ١٤٣ |
| ٥ - المسرحية | ١٤٩ |

ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|----------------------------|------------------------------------|
| ١ | - مانويل جاليتش | ■ سمك عسير الهضم |
| ٢ | - جان انوى | ■ القبرة (جان دارك) |
| ٣ | - هال انوى | ■ البرج |
| ٤ | - تساويو | ■ عاصفة الرعد |
| ٥ | - هارولد بنتر | ■ ١- الخادم الاخرس |
| | | ■ ٢- التشكيلة او عرض الازياء |
| ٦ | - جون ويستر | ■ الشيطانة البيضاء |
| ٧ | - تيرانس راتيغان | ■ الاسكندر المقدونى أو قصة مغامرة |
| ٨ | - تييري مونييه | ■ سباق الملوك |
| ٩ | - جون مورنيمر | ■ استعدوا لركوب الطائرة وغيرها |
| ١٠ | - فريدريش دونيات | ■ النيازك |
| ١١ | - يونسكو - دامواف - أرابال | ■ دراما اللامعقول |
| | البي | |
| ١/١٢ | - أوجست سترندبرج | (من الاعمال المختارة) سترندبرج - ١ |
| | | ١ - مس جوليا |
| | | ٢ - الاب |
| ١٣ | - نيقوس كازندزاكى | ■ عطيل يعود |
| ١٤ | - بينر فايس | ■ أنشودة أنجولا |
| ١٥ | - اوليفر جولد سميث | ■ تواضعت فظفرت |
| ١/١٦ | - مولير | (من الاعمال المختارة) مولير - ١ |
| | | ■ مدرسة الزوجات |
| | | ■ نقد مدرسة الزوجات |
| | | ■ ارنجالية فرساي |
| ١٧ | - دوجلاس ستوارت | ■ عسكري ولصوص اونيد كيللي |
| ١٨ | - وليم شكسبير | ■ العين بالعين |
| ١/١٩ | - أوجست سترندبرج | (من الاعمال المختارة) سترندبرج - ٢ |
| | | ■ الطريق الى دمشق - ثلاثية |

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|------------------------|---|
| ٢٠ | - رومان رولان | ■ ١٤ يوليو |
| ٢١ | - انجس ويلسون | ■ شجرة التوت |
| ٢٢ | - تيرانس رانجان | ■ روس او لورانس العرب |
| ٢٣ | - كارون دى بومارشيه | ■ حلاق اشيلية |
| ٢٤ | - وليم شكسبير | ■ هاملت |
| ٢٥ | - نوبل كوارد | ■ الحياة الشخصية |
| ١/٢٦ | - سوفوكل | (من الاعمال المختارة) سوفوكل - ١ |
| | | ■ نساء تراخيص |
| ١/٢٧ | - جبريل مارسل | (من الاعمال المختارة) جبريل مارسل - ١ |
| | | ١ - رجل الله |
| | | ٢ - القلوب النهمة |
| ٢٨ | - انريكى خارديل بونثلا | ■ ليلة ساهرة من ليالى الزبيع |
| ٢/٢٩ | - اوجست سترندبرج | (من الاعمال المختارة) سترندبرج - ٢ |
| | | ١ - الاقوى |
| | | ٢ - الرباط |
| | | ٣ - الجرائم |
| | | ٤ - موسيقى الشبح |
| ٣٠ | - بيتر شافر | ■ اصطياد الشمس |
| ١/٣١ | - جورج شحادة | (من الاعمال المختارة) جورج شحادة - ١ |
| | | ١ - حكاية فاسكو |
| | | ٢ - السيد بوبل |
| ٣٢ | - .و. فيرمان | ■ انتصار حورس |
| ١/٣٣ | - جورج برناردشو | (من الاعمال المختارة) جورج برناردشو - ١ |
| | | ١ - بيوت الارامل |
| | | ٢ - العابث |
| ٣٤ | - فرناندو ارابال | ■ ثلاث مسرحيات طليعية |
| | | ١ - قراقة السيارات |
| | | ٢ - فاندو وليز |
| | | ٣ - الشجرة المقدسة |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|--------------------------------|--|
| ٣/٣٥ | - سوفوكل | (من الاعمال المختارة) - ٢ ١ - اوديب الملك ٢ - اوديب في كولون ٣ - اليكترا |
| ١/٣٦ | - جان جيرودو | (من الاعمال المختارة) جان جيرودو - ١ ١ - اليكترا ٢ - لن تقع حرب طروادة |
| ١/٣٧ | - يوجين يونسكو | (من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو - ١ ١ - المغنية الصلحاء ٢ - الدرس ٣ - جاك او الامثال ٤ - المستقبل في البيض ٥ - الكراسي مسرحيات اذاعية |
| ٣٨ | - كوبر - تشيرشل - شارب مانج | (من الاعمال المختارة) جبريل مارسيل - ٢ ١ - روما لم تعد في روما ٢ - المحراب المضيئ أو (مصباح النعش) ١ - شيطان الغابة ٢ - الخال فانيا |
| ٢/٣٩ | - جبريل مارسيل | (من الاعمال المختارة) جورج شحادة - ٢ ١ - مهاجر بريسبان ٢ - البنفسج |
| ٤٠ | - انطوان تشيخوف | (من الاعمال المختارة) جورج شحادة - ٢ ١ - مهاجر بريسبان ٢ - البنفسج |
| ٢/٤١ | - جورج شحادة | (من الاعمال المختارة) جورج شحادة - ٢ ١ - مهاجر بريسبان ٢ - البنفسج |
| ١/٤٢ | - لويجي بيرندلو | (من الاعمال المختارة) لويجي بيرندلو - ١ ١ - ديانا والمثال ٢ - الحياة عطاء ٣ - لذة الامانة |
| ٤٣ | - جيمس جويس | ١ - ستيفن «د» ٢ - منفيون |

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|--------|---------------------|--|
| ٤/٤٤ - | أوجست سترندبرج | (من الاعمال المختارة) سترندبرج - ٤ ١ - الغرماء ٢ - الاميرة البيضاء ٣ - عيد الفصح |
| ٣/٤٥ - | سوفوكل | (من الاعمال المختارة) سوفوكل - ٣ ١ - انتيجونة ٢ - اجاكس ٣ - فيلوكتيت |
| ٣/٤٦ - | جان جيرودو | (من الاعمال المختارة) جان جيرودو - ٢ ١ - سدوم وعمورة ٢ - مجنونة شايبو |
| ٣/٤٧ - | يوجين يونسكو | (من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو - ٢ ١ - ضحايا الواجب ٢ - مرتجلة الما ٣ - سفاح بلا كراء |
| ٢/٤٨ - | جبريل مارسيل | (من الاعمال المختارة) جبريل مارسيل - ٣ ١ - طريق القمة ٢ - العالم المكسور ١ - الحلم الامريكى ٢ - الطابعان على الآلة |
| ٤٩ - | البى شيزجال | ١ - الارض كروية |
| ٥٠ - | ارمان سالاكرو | (من الاعمال المختارة) جورج برناردشو - ٢ ١ - السلاح والانسان ٢ - كانديدا ٣ - رجل المقادير |
| ٢/٥١ - | جورج برناردشو | الحارس ■ |
| ٥٢ - | هارولد بنتر | ابن أمية أو ثورة المورييسكيين ■ |
| ٥٣ - | مارتنيس دى لاروزا | مأساة كريولانس ■ |
| ٥٤ - | وليم شكسبير | القصة المزدوجة للدكتور بالمى ■ |
| ٥٥ - | انطونيو بويرو بايخو | |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|--------|----------------|------------------------------------|
| ٥٦ - | بوربيديس | الكترا ■ |
| | | أورستيس ■ |
| ٥٧ - | فيكتور هيجو | هرناني ■ |
| ٥٨ - | ليو تولستوي | المستيزون ■ |
| ٣/٥٩ - | موليير | (من الاعمال المختارة) موليير ٢ |
| | | ١ - سجاناريل |
| | | ٢ - المتحذلقات المضحكات |
| | | ٣ - مدرسة الأزواج |
| | | ٤ - الطبيب الطائر |
| | | ٥ - غيرة الباربييه |
| ٦٠ - | روبرت شيرود | الطريق الى روما ■ |
| ٦١ - | فيليب باري | المهرجون ■ |
| | | قصة فيلادلفيا ■ |
| ٦٢ - | ماكس فريش | قصة حياة ■ |
| ٦٣ - | جون جي | اوبرا الصعلوك ■ |
| ٦٤ - | دنيس ديدرو | الابن الطيعي ■ |
| ٥/٦٥ - | اوجست سترندبرج | (من الاعمال المختارة) سترندبرج - ٥ |
| | | ١ - رقصة الموت |
| | | ٢ - الطريق الكبير |
| | | ١ - ايام العمر |
| | | ٢ - سكان الكهف |
| | | ١ - العارض |
| | | ٢ - بيرينيس المصرية |
| ٢/٦٨ - | لويجي بيرندلو | (من الاعمال المختارة) بيرندلو - ٢ |
| | | ١ - المعصرة |
| | | ٢ - اداء الادوار |
| | | ٣ - ابو زهرة بقمه |
| | | حالة طواري ■ |
| ٦٩ - | البيركامي | |

(تابع) مصادر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|--------|---------------------|--|
| ١/٧٠ - | برتولت برشت | ■ (من الاعمال المختارة) برتولت برشت - ١ ١ - حياة جاليليو ٢ - طبول في الليل ■ غرفة المعيشة |
| ٧١ - | جراهام جرين | ■ (من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو - ٣ ١ - المستأجر الجديد ٢ - اللوحة ٣ - الخريت |
| ٢/٧٢ - | يوجين يونسكو | (من الاعمال المختارة) جورج شحادة - ٣ ١ - البفر ٢ - سهرة الامثال ■ نجونا باعجوبة |
| ٧٤ - | ثورنتون وايلدر | (من الاعمال المختارة) جورج برناردشو - ٢ ١ - تلميذ الشيطان ٢ - هداية القبطان براسباوند |
| ٢/٧٥ - | جورج برناردشو | ■ الملك لير ■ الطريق ■ عزيزى مارات المسكين ■ زفاف زبيدة |
| ٧٦ - | وليم شكسبير | (من الاعمال المختارة) جون آردن - ١ ١ - مياه بابل ٢ - رقصة العريف |
| ٧٧ - | وول شوينكا | ■ روبسيير ■ أوديب |
| ٧٨ - | الكسي اربوزف | (من الاعمال المختارة) يوجين اونيل - ١ ١ - ظمأ ٢ - عبودية ٣ - ضباب |
| ٧٩ - | هوجو فون هوفمانزثال | ٤ - مبحرون شرقا الى كارديف |
| ١/٨٠ - | جون آردن | |
| ٨١ - | رومان رولان | |
| ٨٢ - | سنكا | |
| ١/٨٣ - | يوجين اونيل | |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|-----------------------|---|
| ٨٤ | - جان كوكنو | ٥ - في المنطقة ٦ - بدر على البحر الكاريبي ١ - فرسان المائدة المستديرة ٢ - الآباء الاشقياء |
| ٨٥ | - تيرانس راتيجان | ١ - تعلم الفرنسية بلا دموع ٢ - الممر المضيء |
| ٨٦ | - فديريكو غرسيا لوركا | ■ العرس الدموي |
| ٨٧ | - كالدرون دي لباركا | ■ الحياة حلم |
| ٨٨ | - وليم شكسبير | ■ يوليوس قيصر |
| ٨٩ | - يوريبيديس | ١ - الفينيقيات ٢ - المستعجرات |
| ٩٠ | - الكسندر استروفسكي | ■ لكل عالم هفوة |
| ٢/٩١ | - جون ميلنجتون سنج | (من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج - ١ ١ - ظل الوادي ٢ - الراكبون الى البحر ٣ - زفاف السمكري ٤ - بثر القديسين (من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج - ٢ ١ - فتى الغرب المدلل ٢ - ديردرا فتاة الاحزان ٣ - عندما غاب القمر |
| ٩٣ | - آرثر ميللر | ١ - كلهم ابنائي ٢ - الثمن |
| ٢/٩٤ | - برتولت برشت | (من الاعمال المختارة) برتولت برشت - ٢ ١ - أوبرا للقروش الثلاثة ٢ - لوكلوس ٣ - بغل |

(تابع) مصادر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|---------|------------------------|---------------------------------------|
| ٩٥ - | وليم شكسبير | تيمون الاثيني ■ |
| ٩٦ - | كارلو جولدوني | خادم سيدين ■ |
| ٩٧ - | أوجين لايش | رحلة السيد بريشون ■ |
| ٩٨/٤ - | لويجي بيرندلو | (من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو-٤ |
| | | فتاة في سن الزواج ■ |
| | | مشاجرة رباعية ■ |
| | | تخريف ثنائي ■ |
| | | الثغرة ■ |
| | | لعبة الموت ■ |
| ٩٩/٣ - | لويجي بيرندلو | (من الاعمال المختارة) لويجي بيرندلو-٣ |
| | | ١ - ست شخصيات تبحث عن مؤلف |
| | | ٢ - كل شيخ له طريقة |
| | | ٣ - الليلة نرجل |
| ١٠٠/١ - | تشيكا ماتسبو | (من الاعمال المختارة) تشيكا ماتسو-١ |
| | | ١ - انتحار الحبيين في سونيزاكي |
| | | ٢ - معارك كوكسينجا |
| ١٠١/٢ - | يوجين أونيل | (من الاعمال المختارة) يوجين أونيل-٢ |
| | | ١ - وراء الافق |
| | | ٢ - انا كريستي |
| ١٠٢/٢ - | جون آردن | (من الاعمال المختارة) جون آردن-٢ |
| | | ١ - الحرية المغلولة |
| | | ٢ - صعود البطل |
| ١٠٣ - | وليم شكسبير | مأساة عطيل ■ |
| ١٠٤ - | جائلز كوبر. كولن فينيو | ١ - الطلبة المشاغبون |
| | | ٢ - قبل يوم الاثنين الموعد |
| | | ٣ - الليلة يوم الجمعة |
| ١٠٥/١ - | برانيسلاف نوشيتش | ١ - حرم سعادة الوزير |
| | | ٢ - الدكتور |
| ١٠٦/١ - | دنيسن جونستون | ١ - من المسرح الايرلندي - |
| | | القمر في النهر الاصفر |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|---------|--------------------|--|
| ١٠٧ - | تيرانس راتيجان | ١ - بينما تسطع الشمس |
| ١٠٨ - | فرانسواز ساجان | ٢ - المهرجون |
| ١٠٩/٣ - | تشيكا مانسو | الحصان المغمى عليه |
| ١١٠/٣ - | بروتولت برشت | الشوكة |
| ١١١/٥ - | يوجين يونسكو | (من الاعمال المختارة) تشيكاماتسو - ٢ |
| ١١٢ - | وليم شكسبير | الصنوبرة المجتثة |
| ١١٣ - | وليم كونجريرف | انتحار الحبيين في آميجيا |
| ١١٤ - | الفونسو ساسترى | (من الاعمال المختارة) بروتولت برشت - ٣ |
| ١١٥/٣ - | يوجين اونيل | الام شجاعة |
| ١١٦ - | جان كوكتو | السيد بنتلا وخادمه ماتي |
| ١١٧ - | يوهان فلفجانج جيته | (من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو - ٥ |
| ١١٨ - | جان راسين | الغضب |
| ١١٩ - | جان انوى | الملك يموت |
| ١٢٠/١ - | جاءك اوديرتي | العطش والجوع |
| | | العاصفة |
| | | هكذا الدنيا تسير |
| | | الدراما الثورية الاسبانية |
| | | فصيلة على طريق الموت |
| | | النطحة |
| | | الكمامة |
| | | (من الاعمال المختارة) يوجين اونيل - ٣ |
| | | ١ - مرحلة الواقعية الاولى |
| | | رغبة تحت شجر الدردار |
| | | الآلة الجهنمية |
| | | جيتس فون برلشجن |
| | | مأساة طيبة او الشقيقان |
| | | فيدر |
| | | ليوكاديا |
| | | الشر يستطير |
| | | الصابرون |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|---------|--------------------|---------------------------------|
| ١٢١/٢ - | جالك اوديرني | مضيقة النزلاء |
| ١٢٢/٢ - | بويرو بايغو | اسطورة دون كيشوت ١٩٦٨ |
| ١٢٣/٣ - | بويرو بايغو | حلم العقل |
| ١٢٤ - | وليم شكسبير | مكبث |
| ١٢٥ - | جوزيف اوكونر | القيارة الحديدية |
| ١٢٦/١ - | ادواردو دى فيليو | ١ - عائلتي |
| | | الاشباح |
| ١٢٧ - | جيمس بروم لين | الزملاء الثلاثة |
| ١٢٨ - | برانيسلاف نوفيتس | (من الاعمال المختارة) برانيسلاف |
| | | مثل الشعب |
| ١٢٩ - | آرثر ميللر | الناشرون |
| ١٣٠/١ - | ايفان | العائلة |
| | سرجيفتش | خيال مريض |
| | فوجنيف | |
| ١٣١ - | روبرت بولت | الكرز المزهو |
| ١٣٢ - | يوهان فلفجانج جيته | توركوواتواسو |
| ١٣٣ - | الماريس | مشهد في الطريق |
| ١٣٤ - | وليم كونجراف | حبا بحب |
| ١٣٥ - | روبرت بولت | تحيا الملكة |
| ١٣٦ - | الفريد دى موسيه | لورانس الشو |
| ١٣٧ - | يوجين اونيل - ٤ | (من الاعمال المختارة) |
| | | الامبراطور جونز |
| | | الغوريلا |
| ١٣٨ - | سينيكا | هرقل فوق جبل اوبتا |
| ١٣٩ - | موس هارت | دنيا زوال |
| | جورج كوفمان | |
| ١٤٠ - | ليبر كورنى | ١ - ميليت |
| | | ٢ - السيد |
| ١٤١ - | دونا ماكونا | قفزة في الخلاء أو |
| | | العجوز المراهق |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|----------------------|------------------------------|
| ١٤٢ | - برانسيلاف نوشيتس | ■ المستر دولار |
| ١٤٣ | - جورج كيلى | ■ زوجة كريج |
| ١٤٤ | - كارلو جولدوني | ١ - التطلع الى المصيف |
| | | ٢ - مغامرات المصيف |
| | | ٣ - العودة من المصيف |
| ١٤٥ | - فريدرش شلر | ■ اللصوص |
| ١٤٦ | - ميغيل ميورا | ■ ثلاث قبعات كوبا |
| ١٤٧ | - جون فورد | ■ القلب المحطم |
| ١٤٨ | - ت. س. البيوت | ■ جريمة قتل فى الكاتدرائية |
| ١٤٩ | - ت. س. البيوت | ■ حفل كوكتيل |
| ١٥٠ | - كارل توكماير | ■ نقيب كوبينيك |
| ١٥١ | - يوجين اونيل - ٥ | ■ الاله الكبير براون |
| ١٥٢ | - فرديناند اويونو | مختارات من المسرح الافرىق-١ |
| | هارولد كمل | ١ - الخادم |
| | | ٢ - الزنانة |
| ١٥٣ | - ايفان تورجينيف | ■ شهر فى القرية |
| ١٥٤ | - فرانس جريليا رتسر | ■ الجدة الاولى |
| ١٥٥ | - برانيسلاف نوشيتس | ■ المرحوم |
| ١٥٦ | - روبرت بولت | ■ النمر والحصان |
| ١٥٧ | - موريل سبارك | ■ حملة الدكتوراه |
| ١٥٨ | - فريدرش شلر | ■ فلهم تل ١٨٠٤ |
| ١٥٩ | - ادواردو دى فيليبو | ■ عيد الميلاد فى بيت كوبييلو |
| ١٦٠ | - كاريل تشابيك | من مسرح الخيال العلمى - ١ |
| | | انسان روسوم الآلى |
| ١٦١ | - تولستوى | ■ أول من صنع الخمر |
| | | ■ ليلة تبكى الملائكة |
| ١٦٢ | - بيتر ليرسون | ■ زواج لوترو هاديك |
| ١٦٣ | - جول رومان | ■ سلطان الظلام |
| ١٦٤ | - ايفان تورجينيف - ٢ | ■ الاعزب |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|--------------------------|---|
| ١٦٥ | - فديريكو غريسيه لوركا | ■ الانسة روزيتا العانس أو لغة الزهور |
| ١٦٦ | - يوربيديس | ١ - افيجينيا في اوليس ٢ - افيجينيا في تاوريس |
| ١٦٧ | - يوربيديس ٤ | ٣ - اندروماخي ٤ - الطرواديات |
| ١٦٨ | - فرانس جزيليارتسر - ج ٢ | ■ سافو |
| ١٦٩ | - ادواردو دي فيليو | ■ أصوات الاعماق |
| ١٧٠ | - رجب تشوسيا | ■ أبو الهول الحى |
| ١٧١ | - ايفان تورجينيف - ٤ | ■ الريفية |
| ١٧٢ | - المرل . رايس | ■ الآلة الحاسبة |
| ١٧٣ | - جيمس نجوجي | ■ من المسرح الافريقى - ٢ |
| | سام توليا موهيكا | ■ الناسك الاسود |
| | توم أومارا | ■ ولد للموت |
| ١٧٤ | - ديتر فورته | ■ الخروج |
| ١٧٥ | - الكسندر استروفسكى | ■ مصرع كاسبر هاوذر |
| ١٧٦ | - جول رومان | ■ الغابة |
| ١٧٧ | - أنطونيو جالا | ■ الدكتاتور |
| ١٧٨ | - أوجو بتي | ■ خاتمان من أجل سيدة |
| ١٧٩ | - نيغل دنيس | ■ انحراف فى قصر العدالة |
| ١٨٠ | - يوربيديس - ٥ | ■ أغسطس من أجل الشعب |
| ١٨١ | - يوربيديس - ٦ | ■ عابدات باخوس |
| ١٨٢ | - يوربيديس - ٧ | ■ ايون |
| ١٨٣ | - طوباز | ■ هيوليتوس |
| ١٨٤ | - راى برادبورى | ■ مارسيل بانيول |
| | | ■ من مسرح الخيال العلمى - ٣ |
| | | ■ عمود النار |
| | | ■ الكلايدوسكوب |
| | | ■ نغير الضباب |

(تابع) مصادر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|-------------------|--------------------------|
| ١٨٥ | - اوجو بتي | ■ جرعة في جزيرة الماعز |
| ١٨٦ | - بيير كورني | ■ ميديا |
| ١٨٧ | - كليفور ه اوديتس | ■ الفتى المذهب |
| ١٨٨ | - نانكرد دورست | ■ عصر الجليد |
| ١٨٩ | - بيير كورني | ■ الكذاب |
| ١٩٠ | - جون جولزود ذي | ■ العدالة |
| ١٩١ | - الفريد جاري - ١ | (من الاعمال المختارة) |
| | | ■ أبو ملكا |
| ١٩٢ | - الفريد جاري - ٢ | (من الاعمال المختارة) |
| | | ■ أبو عبدا |
| ١٩٣ | - الفريد جاري - ٣ | (من الاعمال المختارة) |
| | | ■ أبو فوق التل |
| | | ■ أبو زوجا مخدوعا |
| ١٩٤ | - ماكسويل اندرسون | ■ ما ثمن المجد |
| ١٩٥ | - لوى دى بيجا | ■ نجمة اشيلية |
| ١٩٦ | - عزيز نسين | ■ وحش طوروس - ١ |
| ١٩٧ | - عزيز نسين | ■ افعل شيئا يامت |
| ١٩٨ | - كويننا سكبي | ■ من المسرح الافريقى - ٣ |
| | | ■ المتعاملون |
| ١٩٩ | - كويسى كاي | ■ من المسرح الافريقى - ٤ |
| | | ■ هرج ومرج فى المنزل |
| ٢٠٠ | - شكسبير | ■ الجزء الاول من حكاية |
| | | ■ الملك هنري الرابع |
| ٢٠١ | - هنريك ابسن - ١ | (من الاعمال المختارة) |
| | | ■ الاشباح |
| ٢٠٢ | - هنريك ابسن - ٢ | (من الاعمال المختارة) |
| | | ■ البطة البرية |
| ٢٠٣ | - هنريك ابسن - ٣ | (من الاعمال المختارة) |
| | | ■ اعمدة المجتمع |

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|-------------------------------|---------------------------------|
| ٢٠٤ | - ادواردو دى فيليو | نابولي مليونيرة |
| ٢٠٥ | - توماس دكر | عطلة الاسكافي |
| ٢٠٦ | - فرناندو ارابال | الحبل المتهدل |
| | | او |
| | | اغنية القطار الشبح |
| ٢٠٧ | - مارسيل بانيول | ماريوس |
| ٢٠٨ | - تولستوى | جثة حية |
| ٢٠٩ | - كليقورد اودتيس | السكين الكبير |
| ٢١٠ | - هارولد بنتر | الارض الحرام |
| ٢١١ | - الكسندر استروفسكى | مذنبون بلا ذنب |
| ٢١٢ | - يوجين اونيل | رحلة النهار الطويلة |
| | | خلال الليل |
| ٢١٣ | - ادوارد بيرسى ورجينالد دنهام | سيدات متقاعدات |
| ٢١٤ | - جون جولزورذى | الهارب |
| ١/٢١٥ | - اريستوفانيس | السحب - ١ |
| ٢١٦ | - اريستوفانيس | السحب - ٢ |
| ٢١٧ | - وول سوينكا | من المسرح الافريقى - ٥ |
| | | مجانين واختصاصيون |
| ٢١٨ | - وول سوينكا | من المسرح الافريقى - ٦ |
| | | الموت وفارس الملك |
| ٢١٩ | - ثيلستينو جورستيئا | لون بشرتنا |
| ٢٢٠ | - ألان - رينيه لوساج | توركاريه |
| ٢٢١ | - يوكيو ميشيما | السيدة دى ساد |
| ٢٢٢ | - هارولد بنتر | الايام الخوالي |
| ٢٢٣ | - صوفي تريديويل | الآلية |
| ٢٢٤ | - تساوىرى | شروق الشمس |
| ٢٢٥ | - فيليمير لوكيتش | ١- الحياة المديدة للملك اوزوالد |
| | | ٢- المؤامرة |
| ٢٢٦ | - الكسندر استروفسكى | العاصفة الرعدية |

(تابع) ماسدر من هذه السلسلة

| العدد | المؤلف | المسرحية |
|-------|----------------------|---------------------------------|
| ٢٢٧ | - ليون تولستوى | ■ الضوء يسطع فى الظلام |
| ٢٢٨ | - اليخاندرو كاسونا | ■ سيدة الفجر |
| ٢٢٩ | - ج . ب . بريستلى | ■ منحى خطر |
| ٢٣٠ | - فريدريك شيلر | ■ توراندوت |
| ٢٣١ | - هنري الفوري | ١ - الجمعية الادبية |
| | - جيمس اين هنشو | ٢ - جواهر المعبد |
| ٢٣٢ | - جيته | ■ فاوست - ١ |
| | | الجزء الاول - المقدمة |
| ٢٣٣ | - جيته | ■ فاوست - ٢ |
| | | الجزء الثانى - النص المسرحي - ١ |
| ٢٣٤ | - جيته | ■ فاوست - ٣ |
| | | الجزء الثالث - النص المسرحي - ٢ |
| ٢٣٥ | - ماريو فراني | ١ - القفص |
| | | ٢ - الانتحار |
| ٢٣٦ | - يان سولوفيتش | ■ ملكة الليل فى بحر حجرى |
| ٢٣٧ | - جون ويلمان | ■ الفتاحية الهادئ |
| ٢٣٨ | - جيوم ابولينير | ■ كازانوفيا |
| ٢٣٩ | - جيوم ابولينير | ■ نهذا تريزياس |
| | | لون الزمن |
| ٢٤٠ | - الكسندر استروفنسكى | ■ وظيفة مريحة |
| ٢٤١ | - غونكور ديلمان | ■ مطعم القردة الحية |
| ٢٤٢ | - بيتر ترسون | ■ الخزان العظيم |
| ٢٤٣ | - ج . ب . بريستلى | ■ كنت هنا من قبل |
| ٢٤٤ | - هنريك ابسن | ■ بيت آل روزمر |
| ٢٤٥ | - هنريك ابسن | ■ حورية من البحر |
| ٢٤٦ | - هنريك ابسن | ■ أبولف الصغير |
| ٢٤٧ | - وليم شكسبير | ■ بيركليس |
| ٢٤٨ | - براين فرايل | ■ حرية المدينة |
| ٢٤٩ | - سوفوكليس | ■ بنات تراخيس |

المترجم :

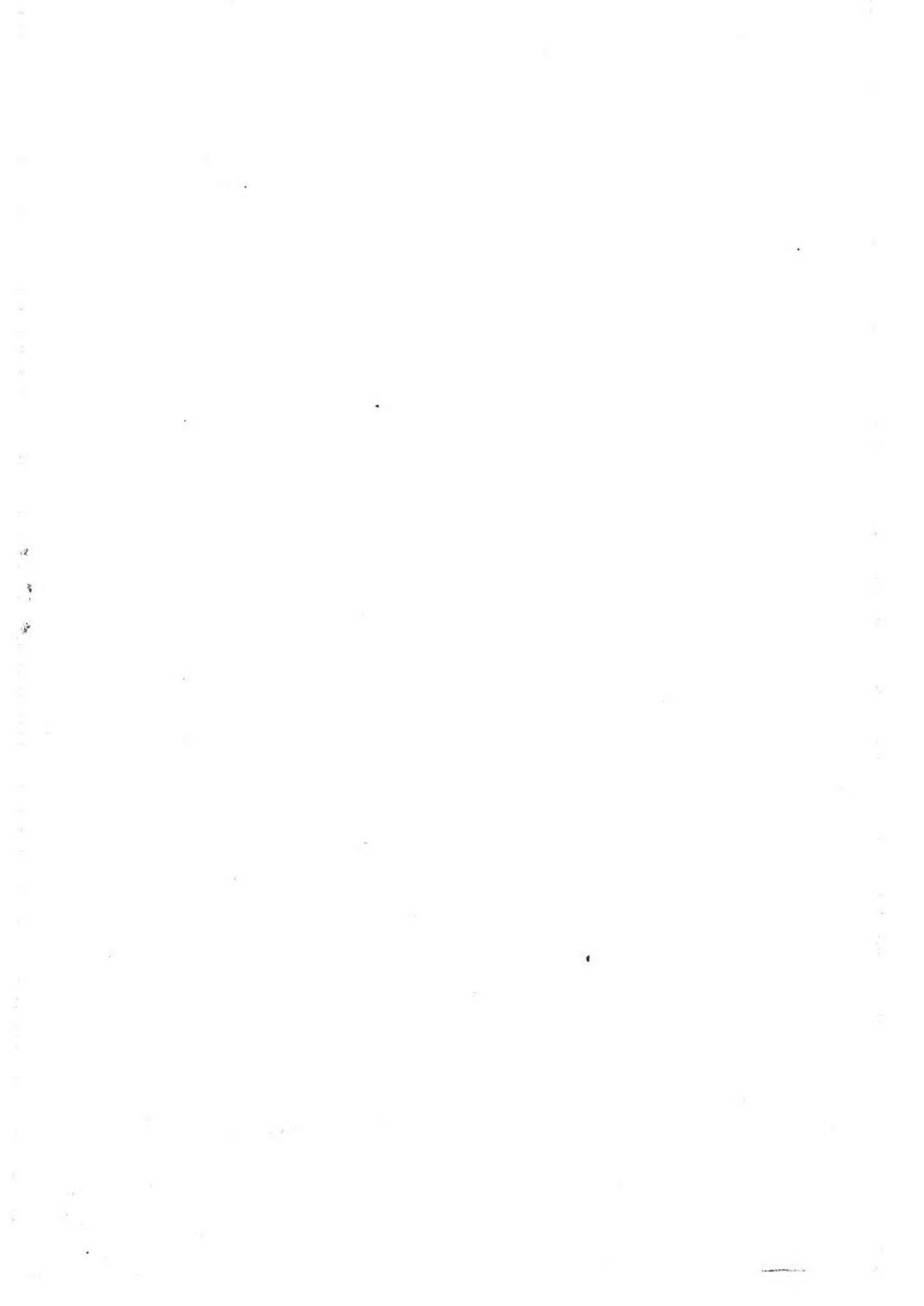
د. أحمد محمد عثمان : من مواليد محافظة بنى سويف فى ج.م.ع. حصل على الدكتوراه من جامعة أثينا، عمل أستاذا مساعدا بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت. يعمل حاليا أستاذا بكلية الآداب - جامعة القاهرة. ترجم وراجع بعض المسرحيات اليونانية واللاتينية للسلسلة. له دراسات منشورة باليونانية والعربية فى الأدب المقارن والمسرح. ومن أهم أعماله : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. كليوبترا وأنطونيوس. الشعر الأغريقى تراثا انسانيا وعالميا.

المراجع :

د. محمد حمدى ابراهيم : من مواليد المنوفية فى ج.م.ع. حصل على الدكتوراة من جامعة أثينا. أستاذ ورئيس قسم الدراسات اليونانية واللاتينية بكلية الآداب بجامعة القاهرة، عمل أستاذا بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت وله عدة دراسات فى المسرح اليونانى والحضارة اليونانية.

من أهم كتبه :-

دراسة فى نظرية الدراما الاغريقية.



الاشتراكات

| الجهة | قيمة الاشتراك |
|-----------------|---------------------|
| البلاد العربية | ٤,٠٠٠ دنانير كويتية |
| البلاد الاجنبية | ٥,٠٠٠ دنانير كويتية |

تحويل قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي ، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الاعلام
الاعلام الخارجي

ص . ب (١٩٣)
الرمز البريدي 13002
الكويت

التمن

| | | | | | |
|----------|----------|---------|----------|----------|----------|
| الكويت | ٢٥٠ فلسا | ليبيا | ٢٥ قرشا | مسقط | ٢٠٠ بيسه |
| السعودية | ٣ ريالات | المغرب | ٣ دراهم | البحرين | ٢٠٠ فلس |
| العراق | ٢٥٠ فلسا | تونس | ٣٠٠ ملجم | قطر | ٣ ريالات |
| الاردن | ٢٥٠ فلسا | الجزائر | ٣ دنانير | الامارات | ٢٥٠ فلسا |
| سوريا | ٣ ليرات | القاهرة | ٣٠ قرشا | | ٣ ريالات |
| لبنان | ٣٠ ليرة | السودان | ٢٠٠ ملجم | | ٣ دراهم |

مطبعة حكومة الكويت